

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

RADA NAUKOWA

PRZEWODNICZĄCY RADY NAUKOWEJ
PROF. DR HAB. WOJCIECH NOWAK
REKTOR UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

PROF. HUGH J. BYRNE
FOCAS RESEARCH INSTITUTE, DUBLIN INSTITUTE OF TECHNOLOGY

PROF. DR HAB. MARIA FLIS
UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. TADEUSZ GADACZ
UNIwersYTET PEDAGOGICZNY W KRAKOWIE

PROF. DR HAB. KATARZYNA KIEĆ-KONONOWICZ
UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. ANDRZEJ KOTARBA
UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. MARTA KUDELSKA
UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. TOMASZ MACH
UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. ANDRZEJ MANIA
UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. KAROL MUSIOŁ
UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. JACEK SKŁADZIEŃ
UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI

DR HAB. LESZEK SOSNOWSKI
UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. BOGDAN SZLACHTA
UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIwersytetu Jagiellońskiego

NAUKI HUMANISTYCZNE

NUMER 6 (1/2013)



KRAKÓW 2013

Wydawca:

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
ul. Straszewskiego 25/3, 31-113 Kraków

Redaktor naczelny:

Marcin Lubecki

Zastępczyni redaktora naczelnego:

Paulina Tendera

Sekretarz redakcji:

Rafał Opulski

Redaktor prowadzący:

Przemysław Tacik

Zespół redakcyjny:

Przemysław Tacik, Paulina Tendera

Recenzenci artykułów:

dr hab. Roman Dąbrowski

dr hab. Albert Gorzkowski

dr hab. Małgorzata Smorąg-Różycka

dr hab. Leszek Sosnowski

dr hab. Dorota Szumska

dr hab. Anna Wójcik

dr hab. Andrzej Zawadzki

Redakcja językowa:

Magdalena Hoły-Luczaj, Jakub Rogulski, Marcin Lubecki,
Anna Radziwiłł, Olga Brawańska

Skład:

Katarzyna Migdał

Korekta:

Artur Jewuła

Projekt okładki:

Szymon Drobnik

Współpraca wydawnicza:

Wydawnictwo LIBRON – Filip Lohner
ul. Ujejskiego 8/1, 30-102 Kraków

© Copyright by Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ

All rights reserved

Wydanie I, Kraków 2013

ISSN 2082-9469

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne.....	7
Elżbieta Binczycka	11
Łazarz wskrzeszony w poezji Anne Sexton. Studium motywu	
Rafał Mazur.....	29
Koncepcja sztuki w klasycznym daoizmie	
Magdalena Luder.....	49
Problem „tradycji malarstwa ikonowego” w późnych ikonach na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej (2. poł. XVII–XVIII w.). W poszukiwaniu nowych perspektyw badawczych	
Aneta Kwiatek.....	99
Literatura i sztuka w Katalogu pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach Izabeli Czartoryskiej. Rekonesans	
Katarzyna Michałkiewicz.....	127
Erotyka i Tatrzy. <i>Kosmos</i> Gombrowicza wobec <i>Pożegnania jesieni</i> Witkacego	
Jadwiga Romanowska.....	143
Transkulturowość czy trankulturacja? O perypetiach pewnego bardzo modnego terminu	
Gabriela Dudek	155
Perswazja w ujęciu polskich i rosyjskich językoznawców. Przegląd stanowisk	
Dorota Malina.....	169
Pojedynki gigantów, czyli <i>Alicja</i> numer dziewięć	
Natalia Michna	175
Iwaszkiewicz – seksualizacja tekstu i tekstualizacja seksu	
Informacje o autorach.....	181

CONTENTS

Introduction.....	7
Elżbieta Binczycka	11
Ressurrected Lazarus in the Poetry of Anne Sexton. A Study of a Motif	
Rafał Mazur.....	29
The Concept of Art in Classical Daoism	
Magdalena Luder a.....	49
The Problem of „Icon-Painting Tradition” in Late Icons from the Ruthenian Parts of the Polish-Lithuanian Commonwealth (2nd Half of the 17th – 18th Century). In Search of New Research Paradigms	
Aneta Kwiatek.....	99
Literature and Art in Izabela Czartoryska’s <i>Catalogue of Mementos Stored in the Gothic House in Puławy</i> . A Reconnaissance	
Katarzyna Michałkiewicz.....	127
Eroticism and Tatras. Gombrowicz’s <i>Cosmos</i> vs. Witkacy’s <i>Farawell to Autumn</i>	
Jadwiga Romanowska.....	143
<i>Transkulturowość</i> or <i>Transkulturowość</i> (Transculturality)? On the History of a Very Famed Concept	
Gabriela Dudek	155
Persuasion in Polish and Russian Humanities. An Overview of Positions	
Dorota Malina.....	169
Duel of Giants, Or, <i>Alice</i> no. 9	
Natalia Michna	175
Iwaszkiewicz – Text Sexualisations vs. Sex Textualisations	
Notes on Authors.....	181

SŁOWO WSTĘPNE

Szósty numer humanistycznych „Zeszytów Naukowych Towarzystwa Doktorantów UJ”, jaki mamy przyjemność oddać w Państwa ręce, zdominowała tym razem tematyka filologiczna. Rzadko dotąd literatura przyćmiewała filozofię w naszym piśmie. Być może w utracie supremacji przez filozofię i wzroście roli filologii odbija się – w niewielkiej co prawda skali – przemieszczenie punktu ciężkości we współczesnej humanistyce. Tej walce przypatrujemy się uważnie. Tak czy inaczej, nie sprzeciwiając się tej nieubłaganej dziejowej katastrofie, która dotknęła artykuły filozoficzne w Serii Humanistycznej, oddajemy tym razem swobodne pole literaturze. Nie popadając jednak w całkowite *Gelassenheit*, zatrzymaliśmy miejsce dla innych dyscyplin: w niniejszym tomie można przeczytać również teksty z zakresu historii sztuki oraz antropologii kulturowej.

Rozpoczynamy artykułem Elżbiety Binczyckiej na temat motywu Łazarza w poezji Anne Sexton. Autorka analizuje ów motyw jako miejsce spotkania wątków kluczowych dla poetki z kręgu *confessional poetry*: miłości, śmierci, życia i Boga. Wiersz *Jesus summons forth*, na którym koncentruje się tekst, odmalowuje wskrzeszenie Łazarza jako zwykłą czynność – Jezus zatrzymuje się nad zielonym jak gruszka Łazarzem i postanawia przywrócić go do świata żywych. Odbudowuje go kość po kości, obudowuje ciało, a na końcu sprawia, że do zmarłego – jak kropla z nieba – powraca dusza. Artykuł precyzyjnie sięga istoty poetyckich rozwiązań Sexton: skonstrastowania upadłego w alegorię motywu z bezpośrednią, ironicznie opisaną praktyką wskrzeszania. Poetka, czytając biblijny tekst w intencjonalnej ślepotce na kanoniczne wykładnie, przywraca współczesnemu czytelnikowi materialną nagość opisywanej sceny. Pośród wielu wniosków, jakie wynieść można z tego artykułu, jest i ten, że wskrzeszony Łazarz nie dochodzi do głosu – jak zapewne wszyscy ci zmarli, których niczym teatralne rekwizyty przywracamy do życia.

W dalszej części numeru czynimy krótki wypad w stronę filozofii. Tekst Rafała Mazura dostarcza podstawowych informacji na temat pojmowania sztuki w klasycznym daoizmie. Jest ono istotnie różne od tego, jakie wypracowała

kultura zachodnia. Zarówno daoizm, jak i częściowo pozostający pod jego wpływem konfucjanizm nadawały sztuce rolę kontynuacji praktyki filozoficznej. Dlatego też sztuka w tych kręgach nie ogranicza się do dziedzin artystycznych – takich, jakimi widziała je (przynajmniej do XX wieku) kultura europejska – lecz obejmuje wszystkie aspekty ludzkiej działalności. Jest – jak pisze autor – „strategią działania przekraczającą rzemiosło, prowadzącą ku mądrości”. Artykuł naświetla podstawową specyfikę daoistycznej sztuki w całej jej odrębności od zachodniego spojrzenia.

Pozostając w kręgu szeroko pojętej estetyki, przechodzimy następnie do artykułu Magdaleny Ludery, dotyczącego tradycji malarstwa ikonowego w późnych ikonach na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej w drugiej połowie XVII i w XVIII wieku. Ten obszerny, specjalistyczny tekst stanowi próbę kompleksowego przeglądu i przewartościowania poglądów na temat ruskiego malarstwa ikonowego. W omawianym okresie było ono poddane głębokim przeobrażeniom, wynikającym z silnej fascynacji zachodnimi wzorcami artystycznymi i równoczesnej potrzeby wierności tradycji. W artykule autorka nie tylko prezentuje wyniki badań terenowych oraz omawia szczegółowe zagadnienia tego malarstwa, ale również stara się przemyśleć na nowo kategorię tradycji – która może być nie tyle pozostawianiem przy określonym wzorcu, ile raczej samą potrzebą posiadania tradycji, choćby przetworzonej wskutek oddziaływań nowych trendów.

W dalszej części numeru powracamy do literatury. Artykuł Anety Kwiatek omawia działalność muzealniczą Izabeli Czartoryskiej, koncentrując się na wydanym przez nią *Katalogu pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*. Ten zbiór krótkich esejów między innymi na temat literatury i sztuki autorka poddaje szczegółowej analizie, kładąc szczególny nacisk na sposób, w jaki Czartoryska postrzegała literaturę zachodnioeuropejską. Obecne w *Katalogu* odniesienia pokazują jej doświadczenia, literackie preferencje i specyficzną postać sentymentalizmu. Pozostając w kręgu literatury, przechodzimy następnie do zupełnie innego okresu: zakopiańskiego dwudziestolecia, w którym Katarzyna Michałkiewicz odnajduje swych dwóch bohaterów, Witkacego i Gombrowicza. Artykuł zestawia sposób, w jaki obaj autorzy konstruowali w swoich utworach – *Pożegnaniu jesieni* oraz *Kosmosie* – opozycję życia pensjonatowego i wyjścia w góry. Cięcie oddzielające zamknięcie w czterech ścianach pensjonatu od przestrzeni Tatr symbolizuje wedle autorki „otwarcie się na nowe możliwości”, „oswobodzenie i ucieczkę”. W sceny zakreślone kontekstem wyprawy w góry nieuchronnie wkrada się erotyzm, który podważa od środka klisze związane z zakopiańskimi wycieczkami. Nieskończoność, tak dobrze ukryta pod pocztówkowym postrzeganiem Tatr, dochodzi tutaj do głosu, odsłaniając życie w jego ciemnych formach. Z artykułu Katarzyny Michałkiewicz wyłania się obraz powieściowych Tatr jako sceny radykalnego kuszenia, na które wystawie-

ni są bohaterowie Witkacego i Gombrowicza – kuszenia, które rozbija granice nowoczesnego podmiotu. Tatry zmieniają się w ten sposób z „młodopolskiego *sacrum*”, jak pisze autorka, w miejsce metafizycznej próby.

W dalszej części numeru czynimy krótki wypad na pole antropologii kulturowej: Jadwiga Romanowska bada perypetie pojęcia „transkulturacyj”, ukutego w połowie ubiegłego wieku przez Fernanda Ortiza, a rozpropagowanego dzięki wsparciu Bronisława Malinowskiego. Transkultuacja – mówiąc w skrócie – to proces przemian określonej kultury wskutek jej kontaktów z innymi kulturami. W odróżnieniu od terminu „akultuacja” ma – zdaniem Malinowskiego – unikać etnocentrycznych obciążeń. W swoim artykule autorka śledzi losy tego neologizmu, wskazując na fakt, że został on przeszczepiony na grunt humanistyki europejskiej przez Wolfganga Welscha. Obecnie „transkultuacja” służy za wygodne pojęcie do opisu kultur w epoce globalizacji. W dalszej części tekstu znaleźć możemy uwagi na temat zastosowania wspomnianego terminu w literaturze polskiej, jak również próbę skonstruowania ramowej definicji tego pojęcia, które zapośredniczyłoby dotychczasowe rozbieżne ujęcia.

W finale niniejszego tomu artykuł Gabrieli Dudek zajmuje się analizą pojęcia perswazji w pracach polskich i rosyjskich językoznawców. Tekst ten stanowi podsumowanie prowadzonych nad perswazją badań, zestawiając wiele sformułowanych dotąd definicji tego zjawiska. Artykuł daje świadectwo rozbieżności stosowanych podejść badawczych oraz trudności w ucieraniu się konsensusu co do granic i specyfiki perswazji. Specjalistom z zakresu językoznawstwa przydatny może się okazać przegląd prac rosyjskich naukowców na ten temat, jak również obszerna bibliografia.

Tom zamykamy dwiema recenzjami: Dorota Malina analizuje nowy przekład Alicji w Krainie Czarów Elżbiety Tabakowskiej, natomiast Natalia Michna kreśli uwagi na marginesie książki Jakuba Jańskiego *Pachnieć jak ciało. Proza Jarosława Iwaszkiewicza w ujęciu écriture féminine oraz teorii gender i queer*.

Czekając na dalsze odsłony zmagania filozofii i filologii na łamach Zeszytów, mogę tylko zachęcić do lektury nowego numeru – nie tylko filolożki oraz filologów.

Redaktor prowadzący
Przemysław Tacik

ELŻBIETA BINCZYCKA
(UNIwersytet Jagielloński)

ŁAZARZ WSKRZESZONY W POEZJI ANNE SEXTON

STUDIUM MOTYWU¹

W niniejszym artykule chciałabym się zająć rolą postaci Łazarza z Betanii – przedstawioną w Ewangelii według świętego Jana – w cyklu poetyckim *Jesus Papers* amerykańskiej poetki Anne Sexton, znanej w Polsce głównie dzięki skromnemu wyborowi wierszy miłosnych, zatytułowanemu *Kochając zabójcę*².

Sexton, której twórczość jest w pewien sposób reprezentatywna dla amerykańskiego nurtu *confessional poetry*, została zachęcona do pisania przez lekarza psychiatrę, a piętno załamania nerwowego, prób samobójczych, uzależnienia od alkoholu i leków, odcisnęte na jej twórczości, zdołało skutecznie odwrócić uwagę czytelników od formalnego dopracowania oraz nietuzinkowej metaforyki jej wierszy. Koncentracja na fizjologii kobiecego ciała, czy w ogóle swoista celebrowanie fizyczności, poruszanie kwestii aborcji oraz kazirodztwa sprawiły, iż poezja Sexton jest dziś bardzo często czytana jako rodzaj dziennika emocjonalnego.

Paradygmat „liryki zwierzenia” nie wyczerpuje jednak poetyckiej twórczości Sexton, która w kolejnych tomach wierszy sukcesywnie i zdecydowanie wykracza poza narcystyczne ograniczenia poezji konfesyjnej. Najmocniej i najciekawiej dokonuje tego w uważanym za punkt zwrotny w jej karierze poetyckiej tomie *Transformations*, w którym kanwą dla wierszy są współczesne i zreinterpretowane (nie bez pewnej dozy komizmu) baśnie braci Grimm, oraz w ogłoszonym rok później tomie *The Book of Folly*, którego część

¹ Artykuł jest pokłosiem zainteresowań badawczych, które swój pełny wyraz znalazły w pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Marii Korytowskiej.

² Autorką tłumaczenia jest Anna Korusiewicz.

stanie się przedmiotem mojej analizy w niniejszym artykule. Miłość, życie, śmierć czy Bóg wydają się jednymi z najoczywistszych (i najbanalniejszych zarazem!) przedmiotów poezji. Dla Sexton są to jedne z kluczowych motywów, a oryginalność ich ujęcia i głębokość towarzyszącej mu refleksji nadaje im zupełnie nową jakość. Wszystkie te tematy stykają się w postaci Łazarza z Betanii, wskrzeszonego z martwych „przyjaciela Boga”, którego autorka *Live or Die* czyni bohaterem wiersza *Jesus Summons Forth*.

ŁAZARZ Z BETANII

Zanim przejdę do wiersza Sexton, chciałabym uporządkować pewne kwestie dotyczące postaci samego Łazarza. Imię to (z hebrajskiego El'azar (אֵלְעָזָר) – „Pan pomógł”) noszą w Nowym Testamencie aż dwie postaci – pierwsza z nich to biedak z zamieszczonej w Ewangelii według świętego Łukasza przypowieści Chrystusa o bogaczu i żebraku³, będącej równocześnie swego rodzaju kontynuacją starotestamentowego motywu hiobowego cierpienia. Łazarz Łukasza to swoista wariacja Hioba – boleśnie doświadczonego, ale nagrodzonego za swą niezłomną wiarę⁴.

Drugą z postaci noszących to imię jest Łazarz z Betanii, który zostaje przez Chrystusa wskrzeszony z martwych. Znamy go z Ewangelii według świętego Jana, która jest w Nowym Testamencie najmłodsza, ma najbardziej niepewne autorstwo oraz posiada skomplikowaną genezę⁵. W stylu i treści wyraźnie odbiega od ewangelii synoptycznych, jak nazywane są pierwsze trzy ewangelie (według Mateusza, Marka i Łukasza), w odróżnieniu od niej wielokrotnie zgodne z sobą w temacie, porządku i języku.

Janowi przyświeca w jego prezentacji specjalny cel; jest to specjalne wyjaśnienie szczególnego stosunku, jaki ma on przeważnie do tradycji synoptycznej. Gdy odbiega od relacji synoptycznych, jest tak nie tylko dlatego, że ma do dyspozycji inną i niezależną tradycję, lecz także dlatego, że jest przejęty nade wszystko własnym celem teologicznym⁶.

³ Por. Łk, 16:19-31.

⁴ P. Ariès, *Leżące posągi, oranci i dusze*, [w:] idem, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 245.

⁵ Więcej na ten temat zob. M. Simon, *Czwarta Ewangelia: hellenizm i esenizm*, [w:] idem, *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa*, Warszawa 1979, s. 110–114.

⁶ W. J. Harrington, *Pisma św. Jana*, [w:] idem, *Klucz do Biblii*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 1995, s. 498.

– pisze biblista Wilfrid Harrington, którego zdaniem nieobecne w ewangeliiach synoptycznych dłuższe pojedyncze epizody, jak opowieść o Samarytance, uzdrowieniu niewidomego czy wskrzeszeniu Łazarza, są znamienym elementem dramatycznym narracji Jana, który bardzo duży nacisk kładzie na „znaki”. W pismach synoptyków także pojawiają się cuda, jednak autor bądź redaktor⁷ najmłodszej ewangelii najsilniej podkreśla ich symboliczne znaczenie: „przywrócenie wzroku niewidomemu jest dla niego znakiem duchowego światła, którego może udzielić Chrystus, będący światłością”⁸. Podobnie będzie w przypadku wskrzeszenia Łazarza, którego Jezus dokonuje, ponieważ sam jest Życiem. Tego właśnie Łazarza przywołuje Sexton w swoim utworze *Jesus Summons Forth*.

WIELKI NIEOBECNY

To Chrystus jest bez wątpienia postacią centralną całego Nowego Testamentu i fakt ten jest w opowieści o Łazarzu z Betanii szczególnie widoczny. Przytoczona powyżej narracja nie jest bowiem historią wskrzeszenia Łazarza, ale opowieścią o Jezusie wskrzeszającym.

W Kościołach Wschodnich, gdzie dzień poprzedzający Niedzielę Palmową obchodzi się jako Sobotę Łazarza, ewangelia o nim odczytywana jest przede wszystkim jako odsłaniająca dwie natury Chrystusa: ludzką – gdy pyta: „Gdzieście go położyli?” – oraz boską – w chwili, gdy rozkazuje: „Łazarzu, wyjdź na zewnątrz!”. Sobota Łazarza w Kościele prawosławnym jest zapowiedzią nadchodzącej Paschy. Jezus, „pierworodny wśród umarłych”, zmartwychwstał trzeciego dnia, Łazarz zaś został wskrzeszony czwartego dnia po śmierci. Ów „czwarty dzień” jest w tekstach liturgicznych Soboty Łazarza prefiguracją powszechnego zmartwychwstania w czasach ostatecznych, wskazówką, że wszyscy, na wzór Chrystusa Zbawiciela, powstaną z martwych.

Samo wskrzeszenie Łazarza z Betanii jest jednym z wielu cudów uczynionych przez Chrystusa w Nowym Testamencie, ale mimo to innym niż pozostałe, specyficznym i odosobnionym. Jean Paul Roux w swojej książce *Król. Mity i symbole* dokonuje nawet pewnej typologii takich znaków⁹: jedne, jak uzdrowienia chorych (sparaliżowanych, ślepców, głuchoniemych, głuchych i trędowatych, cierpiących na puchlinę wodną i krwotok), mają na celu przywrócenie naturalnego porządku rzeczy, inne, jak dwa cudowne połowy, dwukrotne roz-

⁷ Szerzej o problemie autorstwa Ewangelii zob. C. S. Keener, *Komentarz historyczno-kulturowy do Nowego Testamentu*, tłum. Z. Kościuk, Warszawa 2000.

⁸ W. J. Harrington, op. cit., s. 500.

⁹ Por. J. P. Roux, *Król. Mity i symbole*, tłum. K. Marczevska, Warszawa 1998, s. 216.

mnożenie chleba i ryb i przemiana wody w wino w Kanie Galilejskiej, dostarczają obfitości pożywienia; kolejne, jak przejście po jeziorze czy uciszenie burzy, ukazują władzę nad żywiołami, zaś ostatnia kategoria to cuda wykraczające poza życie doczesne: wypędzanie złych duchów i wskrzeszenia z martwych. Wśród tych ostatnich Łazarz nie jest odosobniony – czytamy także o wskrzeszeniu dwójki dzieci: syna wdowy z Nain (Łk 7:12) i córki Jaira (Łk 8:41). Łazarz z Betanii nie jest w Nowym Testamencie jedynym przywróconym do życia, ale mimo wszystko jest wyjątkowy: jest dorosłym. Śmierć dzieci można potraktować jako nienaturalne odwrócenie biegu ludzkiego życia – Jezus, oddając im życie, przywraca właściwy porządek, jednak sytuacji Łazarza nie można w ten sposób wytłumaczyć.

PRZYJACIEL BOGA

Mimo iż personalnie Łazarz pojawia się dopiero w ostatnich wersach nowotestamentowej opowieści, jego postać ma specjalne znaczenie, ponieważ jest on bardzo bliski Jezusowi. „Panie, oto choruje ten, którego ty kochasz” – taką wiadomość posłały Jezusowi siostry, lecz on „zatrzymał się przez dwa dni w miejscu pobytu”, nie okazując wzruszenia – komentarz do Biblii Tysiąclecia zwraca w tym miejscu uwagę na analogię do pozornej bożej obojętności na cierpienie Hioba. Dalej sytuacja zmienia się i Jezus płacze. Jean Paul Roux pisze:

W głębszym znaczeniu łzy Jezusa nie dotyczą samego tylko Łazarza, lecz obejmują całą ludzkość [...]. Jezus w rzeczywistości nie płacze nad Łazarzem, lecz nad wszystkimi, których śmierć bliskich zasmuciła, nad tym, co śmierć wyobraża i co jest obce Jemu, który jest życiem, i być może nad swoją własną śmiercią¹⁰.

Ważny jest także aspekt oczyszczenia poprzez płacz, podobnie jak to się dzieje u Łukasza (7:37-50) we wspomnianej już przeze mnie scenie obmywania nóg Chrystusa kobiecymi łzami.

Mając w pamięci scenę ukazującą Jezusa płaczącego nad grobem Łazarza, trudno nie polemizować ze stanowiskiem Kosidowskiego, który w swoich *Opowieściach ewangelistów* mówi o Chrystusie Jana, iż:

[...] jest to postać hieratyczna, daleka od spraw ludzkich, prawie że odczłowieczona i nierzeczywista. Jeżeli przemawia, to zawsze w sentencjach pełnych kwiecistych metafor i tylko na temat wielkich prawd ostatecznych. Jan usiłując zasugerować

¹⁰ Idem, *Jezus*, Kraków 1995, s. 209.

nam przekonanie o boskości Jezusa, pozbawia go cech ziemskich i stylizuje w sposób uwznioślony. W konsekwencji jest to raczej symbol pewnych cech teologicznych, a nie człowiek z krwi i kości, jakim jest Jezus synoptyków¹¹.

W opowieści o Łazarzu dzieje się bowiem rzecz bez precedensu: oto pojawia się mężczyzna, który jest przyjacielem Jezusa, którego Jezus kocha. Równocześnie jest to ktoś obcy, nienależący do kręgu apostołów czy uczniów. Wraz z prostym pytaniem, czy Bóg może przyjaźnić się z człowiekiem, rysuje się w tym miejscu zupełnie nowy i odmienny obraz relacji pomiędzy bóstwem a wyznawcą. Łazarz bowiem nie tylko sam kocha, ale i jest kochany. Jak pisze amerykański profesor teologii i etyki chrześcijańskiej Helmut Richard Niebuhr:

Cnotą Jezusa Chrystusa, którą religijny liberalizm wyniósł ponad wszystkie inne, jest miłość. Wskazanie na ten przymiot charakteru Jezusa z pewnością nie jest dowodem aberracji intelektualnej nurtu liberalnego, cokolwiek dałoby się powiedzieć o szczupłości wzmianek dotyczących miłości w Ewangeliach synoptycznych. Pozostała część Nowego Testamentu oraz świadectwa chrześcijan wszystkich epok potwierdzają bowiem prawdziwość tezy, iż miłość jest jedną z wielkich cnót Jezusa Chrystusa i że tym, czego domaga się on od swoich uczniów – lub tym, co dzięki niemu stało się możliwe – jest miłość¹².

Konstrukcję takiego obrazu Chrystusa w teologii i kulturze umożliwia między innymi opowieść o Łazarzu, w której jego intymna relacja z Bogiem ma niebagatelne znaczenie, ponieważ staje się powodem, dla którego Chrystus przywróci go do życia.

TEN, KTÓRY WIDZIAŁ ZAŚWIATY

Czytając opowieść Jana, trudno nie dostrzec, jak dramatyczna jest to inscenizacja. Złożony kilka dni wcześniej do grobu Łazarz, którego ciało najprawdopodobniej zaczęło się już rozkładać, przywołany przez Chrystusa powstaje z martwych i wynurza się z grobu – to obraz mogący budzić niemalą grozę. Mężczyzna z twarzą zasłoniętą chustą i ciałem powiązanym opaskami robi upiorne wrażenie, jednak nie przez swój wygląd, ale przez wzgląd na to, skąd powraca. W *Saints and Their Symbols* czytamy:

¹¹ Z. Kosidowski, *Opowieści biblijne. Opowieści ewangelistów*, Warszawa 1987, s. 515.

¹² Por. H. R. Niebuhr, *Chrystus a kultura*, tłum. A Pawelec, Kraków 1996, s. 28.

Ikonografia postaci Łazarza ukazuje go przede wszystkim w dwóch najważniejszych chwilach jego życia: kiedy wyszedł z grobu wciąż owinięty w pogrzebowe chusty oraz w stroju kapłańskim. Gdy Łazarz przedstawiony jest jako biskup, jego atrybutem jest trumna¹³.

W ikonografii oraz malarstwie, u Caravaggia, Rembrandta, van Gogha uwagę zwracają jego oczy – dziwne i straszne. Łazarz spogląda na świat z innej perspektywy, spoza życia. W chwili wyjścia z grobu jego wzrok jest zimny, pusty, ponieważ dane mu było widzieć to, co niewyobrażalne – jest osobą, która oglądała Otchłań, była w Zaświatach, o których nawet Stary Testament więcej milczy, niż mówi. Etymologia hebrajskiego słowa *Szeol*, służącego oznaczeniu miejsca, w którym przebywają zmarli, nie jest znana, zaś sam ten wyraz występuje w Biblii zaledwie sześćdziesiąt pięć razy, głównie w psalmach i tekstach prorockich. Septuaginta oddaje go przy pomocy słowa „Hades”. Wyczerpujący opis tego miejsca nigdzie się nie pojawia i zrekonstruować możemy go dopiero zestawiając z sobą różne poetyckie metafory, przy pomocy których bywa określany. Na ich czoło wysuwa się porównanie do zamulonej studni, cysterny czy jamy, jakie służyły zwykle za pomieszczenia więzienne. „Ty, Boże wtrącisz ich do studni zatracenia” – czytamy w Psalmach, które w innym miejscu do powrotu z Szeolu porównują wyzdrowienie ze śmiertelnej choroby. Szeol położony jest głęboko pod ziemią. Psalm 30 mówi: „Jahwe, dobyłeś życie moje z Szeolu, ożywiłeś mnie pośród zstępujących do dołu”. W tym miejscu warto zauważyć, iż użyte w polskim tłumaczeniu słowo „życie” oddaje tutaj hebrajskie *nefesz*, używane jako określenie pewnego aspektu ludzkiej duszy¹⁴.

¹³ F. Lanzi, G. Lanzi, *Saints and Their Symbols: Recognizing Saints in Art and in Popular Images*, Collegeville 2003, s. 47 (tłumaczenie własne).

¹⁴ Zarówno w Talmudzie, jak i w Biblii hebrajskiej *nefesz* jest terminem wieloznacznym. W judaizmie człowiek jako twór duchowy składa się z dwóch wymiarów. Pierwszy to obszar *nefesz*, witalności. Dzięki niej każde stworzenie instynktownie pragnie żyć i przetrwać, nasiona kiełkują, zaś ptak ucieka przed drapieżnikiem. *Nefesz* stanowi pewien wymiar istnienia biologicznego – jest nim też dlatego człowiek, podobnie jak każda żyjąca istota nie posiada *nefesz*, a jest *nefesz*. Tradycyjnie miejscem „przebywania” *nefesz* jest wątroba. To, co odróżnia człowieka od świata zwierzęco-roślinnego, to kolejne dwa aspekty duchowe rządzące jego emocjami (*ruach*) i intelektem (*neszama*). *Neszama* ma swoją siedzibę w mózgu, *ruach* w sercu i dopiero wszystkie te elementy razem tworzą to, co w dualistycznym chrześcijańskim modelu przyjęliśmy nazywać duszą. W judaizmie Boga stwarzającego człowieka porównuje się do szklarza oddechem nadającego kształt naczyniu ze szkła. Jego wargi opuszcza *neszama* – oddech, który dalej, jako prąd powietrza – *ruach* – przemieszcza się i wypełnia naczynie siłą witalną – *nefesz*. *Neszama*, będąc składnikiem najbardziej ze wszystkich przynależ-

Co istotne, do Szeolu schodzą nie same dusze oddzielone od ciała, ale „umarli” (hebr. *metim*), czyli istoty ludzkie sprowadzone do bezsilnych cieni (hebr. *refaim*). Spoczywają tam w prochu, niezdolne do działania, zwłaszcza zaś do doznawania przyjemności, nie wiedzą także, co dzieje się na ziemi¹⁵. Z Szeolem zestawia się Otchłań (hebr. *abaddon* – zguba), nazywaną także krainą podziemia – *eres tahtijot*, przeznaczoną dla tych, którzy schodzą do dołu i mieszkać będą na wiecznej pustyni. W Psalmach pojawia się także obraz „bram śmierci” czy „bram ciemności”, jest bowiem Otchłań „ziemią ciemności i cienia śmierci, krainą mroczną jak ciemność” (Hi, 10:20-22). Stąd Szeol jest także krainą zapomnienia i miejscem milczenia, co w kontekście opowieści o Łazarzu wydaje się znamienne: wskrzeszony nie wypowiada w niej ani słowa, jak gdyby milczał, ponieważ powrócił z milczących zaświatów.

ZMARTWYCHWSTAŁY W CIELE

Kolejnym istotnym aspektem opowieści o Łazarzu jest jego cielesność. Łazarz nie zmartwychwstaje sam – zostaje wskrzeszony przez Chrystusa, jego ciało ożywa dzięki boskiej interwencji. Jezus, specjalnie zwlekając z przyjazdem do Betanii, pozwala mu umrzeć, zaś jego ciało zgnieć. Tekst Ewangelii nie zostawia w tym miejscu prawie żadnych wątpliwości: Marta wyraźnie mówi, że zwłoki Łazarza cuchną, ponieważ leżą w grobie już cztery dni. To swoiście naturalistyczne spojrzenie siostry zmarłego wyraźnie kontrastuje ze słowami Chrystusa, który – tak jak miało to miejsce w przypadku córki Jaira – nazywa śmierć snem, podkreślając tym samym zasadniczą różnicę, jaka dzieli po ludzku pojętą wieczność (umiera się przecież „na zawsze”) z wiecznością doskonałą, boską, w której życie na ziemi stanowi tylko krótki etap właściwej wędrówki. Wskrzyszając Łazarza, Chrystus otwiera możliwość zmartwychwstania w ciele w Dniu Ostatecznym. Jednocześnie przepaść pomiędzy tym, co ludzkie, doczesne, cuchnące, a tym, co wieczne, boskie, nieskończone, pogłębia się. Na ziemi można dostać tylko to, co ziemskie, a więc ziemskie życie w ludzkim ciele nieróżniące się niczym od tego, które Łazarz stracił. Z cuchnącego grobu wychodzi powiązany opaskami – jak zmarły, nie jak nowo narodzony. Jest człowiekiem, który zawrócił kawałek drogi, ażeby potem iść dalej dokładnie tą

nym Bogu, podlega przede wszystkim myśli, *ruach* – przede wszystkim mowie, *nefes* zaś działaniom fizycznym. Przybliżanie się do Boga polega na pokonywaniu wędrówki odwrotnej niż Boskie tchnienie, której końcowym etapem jest według *Zoharu* otrzymanie duszy – *chaja*.

¹⁵ O wstawiennictwie sprawiedliwych zmarłych u Boga za żyjącymi wiernymi mówi dopiero późniejsze księgi machabejskie.

samą ścieżką. Nie dostał jeszcze nowego życia, ale odzyskał stare, które dalej nieuchronnie zmierza do takiej samej śmierci, jaką przeżył. Mimo iż na oczach wszystkich zgromadzonych w Ewangelii świadków, uczniów i krewnych zmarłego wydarza się cud, porządkiem nadrzędnym nadal jest porządek fizyczności.

ŁAZARZ W POEZJI ANNE SEXTON

Wiersz *Jesus Summons Forth*, w którym pojawia się postać Łazarza, pochodzi z opublikowanego w 1972 roku tomu *The Book of Folly* i stanowi część minicyklu poetyckiego *The Jesus Papers*, składającego się na jego drugą część.

The Jesus Papers to osiem wierszy, których głównym bohaterem staje się Chrystus widziany w najważniejszych momentach swojej biografii: obserwujemy tu wskrzeszanie Łazarza, rozgrzeszenie ładacznicy, nakarmienie gminu czy w końcu ukrzyżowanie, widzimy również małego Jezusa ssącego pierś i Marię niebędącą jeszcze Matką Boga. Sexton tworzy w ten sposób pewną narrację dotyczącą Chrystusa, pozwalając towarzyszyć mu tylko trzem osobom: Matce Bożej, nierządnicy i Łazarzowi. Oprócz nich pojawia się jeszcze tylko Bóg. Cykl zamyka utwór *The Author of The Jesus Papers Speaks*, który Steven E. Colburn określa mianem zbudowanego z trzech części wiersza-snu (*dream-poem*), w którym Sexton dobitnie określa już nie tylko rolę samej Marii (jak miało to miejsce w *Jesus Unborn* czy *Jesus Suckless*), ale w ogóle miejsce kobiet w religiach Zachodu.

Mimo iż Sexton przywiązuje w *The Jesus Papers* bardzo dużą wagę do roli kobiety i kobiecości zarówno w świecie jej współczesnym, jak i poza czasem, w „świętej historii”, rola Chrystusa jest nie do przecenienia. Samo zainteresowanie tą postacią można uznać za typowe dla poezji Sexton, która zarówno w swoich wcześniejszych, jak i późniejszych tomach poświęca mu sporo uwagi. Maxine Kumin pisze:

I rzeczywiście jej impuls do pracy w fabule jest kontynuowany w *The Book of Folly*, gdzie w dodatku do trzech fragmentów prozatorskich stworzyła sekwencję wierszy, którą nazwała *The Jesus Papers*. Utwory te są bardziej poszukujące i rzucają większe wyzwanie niż wcześniejsze wiersze Sexton, mówiące o postaci Jezusa (*In the Deep Museum*, *For God While Sleeping*, *With Mercy for the Greedy*), z tomu *All My Pretty Ones*, którymi rządzi głównie fascynacja okrucieństwem ukrzyżowania. W *The Jesus Papers* słyszymy inny głos, widzimy też innego Jezusa, wprowadzie zhumanizowanego, zmodernizowanego, ale wciąż cierpiącego świadomie, aby przetrwać¹⁶.

¹⁶ M. Kumin, *A Note on the Text*, [w:] A. Sexton, *Complete Poems*, Boston 1999.

Postać Chrystusa jest dla autorki *Live or Die* bardzo nośna poetycko. Sexton nie boi się podejmować tematów dotychczas uważanych za tabu, nie obawia się snucia kontrowersyjnych historii. W cyklu *The Jesus Papers* bierze na swój warsztat poetycki te momenty życia Chrystusa, o których doktryna chrześcijaństwa wypowiada się (nieraz po wielowiekowych dyskusjach) najbardziej kategorycznie, chwile, które stanowią o jego majestacie i boskości. Wśród nich wskrzeszenie Łazarza i spotkanie z nierządnicą są najważniejszymi i najbardziej wyjątkowymi momentami. Pierwszy ze względu na to, że stanowi zeknięcie kobiety i mężczyzny, drugi z powodu spotkania śmierci. Tematy te stanowią w poezji Sexton zagadnienia kluczowe. W niniejszym artykule chciałabym skupić się na analizie utworu *Jesus Summons Forth*, opowiadającego o spotkaniu Chrystusa z Łazarzem.

JEZUS ZOBACZYŁ ŁAZARZA

Wiersz *Jesus Summons Forth*, czyli „Jezus wzywa na zewnątrz”, jest skonstruowany analogicznie do wszystkich tytułów cyklu (poza ostatnim). *Jesus Cooks*, *Jesus Asleep*, *Jesus Rusing Up The Harlot* itp.: za każdym razem to Chrystus jest postacią pierwszoplanową, to on jest głównym bohaterem cyklu, którego sam tytuł *The Jesus Papers* wywołuje skojarzenia z sensacyjnymi nagłówkami gazet czy publikacjami dotyczącymi sławnych osób i nieznanych faktów z ich biografii. „Jezus – prawdziwa historia” – oto, jakimi skojarzeniami gra tutaj autorka *Live or Die*, pozostając przy tym mimo wszystko w zgodzie z kanoniczną strukturą opowieści o Chrystusie zawartych w Ewangeliach: zarówno w relacjach apostołów, jak i w jej cyklu to Jezus stanowi postać centralną i pierwszoplanową, co jest szczególnie widoczne w opowieści o Łazarzu z Betanii.

Wiersz podzielony jest na dwie części. W pierwszej z nich autorka *Live or Die* opowiada historię wywołania Łazarza na zewnątrz, druga stanowi swego rodzaju czterowersowe podsumowanie. W początkowych wersach czytamy:

Jesus saw Lazarus.
Lazarus was likely in heaven,
as dead as a pear
and the very same light green color.
Jesus thought to summon him
forth from his grave¹⁷

Takie zapoczątkowanie sytuacji lirycznej wskazuje, iż Chrystus musiał wcześniej wejść do grobu Łazarza, co nie ma miejsca w Ewangelii świętego Jana.

¹⁷ A. Sexton, *Complete Poems*, op. cit., s. 341.

Gdyby Jezus wszedł do grobu, zamiast zeń Łazarza wywoływać, miałby kontakt ze zwłokami, przez co stałby się nieczysty. U Jana ten element się nie pojawia – cud pozostaje cudem: Chrystus przyzywa, Łazarz wychodzi, wskrzeszenie jest tajemnicą, ale nic nie jest w tej scenie tajemnicze, widzimy tego, który rozkazuje, i tego, który jest mu posłuszny, wcześniej zaś nie ma między nimi żadnego kontaktu. Autorka *Live or Die* nie trzyma się biblijnych realiów i zamiast nich tworzy dla tej historii własne dekoracje. Łazarz jest „jakby w niebie”, a przy tym martwy jak grusza i jasnozielony – zapewne na skutek rozkładu. To komiczne zestawienie trywializuje opowiadaną przez Sexton historię. Jej Jezus działa w bardzo prosty sposób: zobaczywszy Łazarza, postanawia go wskrzesić: „He thought to summon him / forth from his grave”. Podobny schemat działania tej postaci widzimy również w pozostałych wierszach cyklu. Czytamy w *Jesus Cooks*:

Jesus saw the multitudes were hungry
and He said, Oh Lord,
send down a short-order cook.
And the Lord said, Abracadabra.
Oh, hooded one, He cried,
come unto Me¹⁸.

Tak jak w Ewangelii, Jezus płacze, a Sexton teatralizuje i dramatyzuje tę okoliczność, szczególnie w kontekście tego, co ma stać się później. Czytamy:

Lazarus smiled the smile of the dead
like a fool sucking on a dry stone.
Oh, hooded one,
cried Jesus
and it did no good¹⁹.

Ta sytuacja, nie tylko zabawna i groteskowa, ale celowo upraszczająca znaną z Nowego Testamentu historię, znajduje swój punkt kulminacyjny w momencie, w którym Bóg każe Chrystusowi w tajemnicy otwierać puszkę z sardynkami, ażeby nakarmić wygłodniały tłum po to, by na końcu przejść pomiędzy zgromadzonymi w czapce szefa kuchni, podczas gdy ludzie będą całowali jego łyżki i widelce.

Zderzenie tego, co współczesne, z tym, co tradycyjnie religijne, pozwala Sexton pokazać trywialność współczesnej religijności. Prawdy Ewangelii znajdują przełożenie na realia popkultury, która wchłania je i wulgaryzuje; w całym cyklu Chrystus sprawia wrażenie swego rodzaju VIP-a, śledzonego przez

¹⁸ Ibidem, s. 340.

¹⁹ Ibidem, s. 341.

dziennikarzy próbujących opowiedzieć jego „prawdziwą historię”, bardziej kuglarza niż Zbawiciela. Chrystus wzywa Łazarza do świata żywych, ale to na nic się nie zdaje, bowiem nieboszczyk „uśmiechnięty uśmiechem umarłego” jakby kpił sobie zeń. Wtedy, podobnie jak we wspomnianym już powyżej wierszu *Jesus Cooks*, interweniować musi Bóg Ojciec, „który przemówił do Jezusa i poinstruował go”. Dalej odnajdujemy kolejny przykład kołażu Biblii z elementami kultury masowej. Nie dość, że Chrystus ma za zadanie przywrócić zmarłego, z ciałem i duchem, do świata żywych, to sposób, w jaki Sexton przedstawia tę niecodzienną czynność, jest odniesieniem do popularnej w USA piosenki, czy też może raczej wierszyka, „przyśpiewki” (ang. *nursery rhyme*) *Dem Bones*, służącej dzieciom do nauki podstaw anatomii. Jej melodia została napisana przez afroamerykańskiego autora tekstów Jamesa Weldona Johnsona, żyjącego na przełomie XIX i XX wieku, słowa bazują zaś na fragmencie Ezechiela 37:1-14, w którym odwiedza on Dolinę Suchych Kości i sprawia, że ożywają one na boży rozkaz.

Piosenka, o której mowa, jest prostą refreniczną rymówką, w której wylicza się po kolei: „Kości palca łączy się z kością pięty, kość pięty z kością stopy...”, zaś każda zwrotka kończy się słowami: „Oh, hear the word of the Lord”, czyli „Usłyszcie słowo Pana”. Odwołanie do niej jest równocześnie nawiązaniem do Starego Testamentu. Sądzę, iż w tym miejscu warto zacytować wspomniany powyżej fragment z Księgi Ezechiela, ponieważ jego treść koresponduje zarówno z „kanoniczną” wersją historii Łazarza z Betanii, jak i z wariantem zaproponowanym przez Sexton. Z pierwszym, ponieważ dotyczy zmartwychwstania ciała, z drugim, ponieważ opisuje konkretny sposób wskrzeszania go.

Potem spoczęła na mnie ręka Pana, i wyprowadził mnie On w duchu na zewnątrz, i postawił mnie pośród doliny. Była ona pełna kości. I polecił mi, abym przeszedł dokoła nich, i oto było ich na obszarze doliny bardzo wiele. Były one zupełnie wyschłe. I rzekł do mnie: Synu człowieczy, czy kości te powrócą znowu do życia? Odpowiedziałem: Panie Boże, Ty to wiesz. Wtedy rzekł On do mnie: Prorokuj nad tymi kośćmi i mów do nich: Wschłże kości, słuchajcie słowa Pana! Tak mówi Pan Bóg: Oto Ja wam daję ducha po to, abyście się stały żywe. Chcę was otoczyć ścięgna i sprawić, byście obrosły ciałem, i przybrać was w skórę, i dać wam ducha po to, abyście ożyły i poznały, że Ja jestem Pan. I prorokowałem, jak mi było poleczone, a gdy prorokowałem, oto powstał szum i trzask, i kości jedna po drugiej zbliżały się do siebie. I patrzyłem, a oto powróciły ścięgna i wyrosło ciało, a skóra pokryła je z wierzchu, ale jeszcze nie było w nich ducha. I powiedział On do mnie: Prorokuj do ducha, prorokuj, o synu człowieczy, i mów do ducha: Tak powiada Pan Bóg: Z czterech wiatrów przybądź, duchu, i powieś po tych pobitych, aby ożyli. Wtedy prorokowałem tak, jak mi nakazał, i duch wstąpił w nich, a ożyli i stanęli na nogach – wojsko bardzo, bardzo wielkie. I rzekł do mnie: Synu człowieczy,

kości te to cały dom Izraela. Oto mówią oni: Wyszły kości nasze, minęła nadzieja nasza, już po nas. Dlatego prorokuj i mów do nich: Tak mówi Pan Bóg: Oto otwieram wasze groby i wydobywam was z grobów, ludu mój, i wiodę was do kraju Izraela, i poznacie, że Ja jestem Pan, gdy wasze groby otworzę i z grobów was wydobędę, ludu mój²⁰.

W świetle kolejnych wersów utworu Sexton to niebezpośrednie, mistrzowskie nawiązanie do Ezechiela poprzez dziecięcą rymowaną staję się coraz bardziej oczywiste i widoczne: Chrystus składa najpierw kości Łazarza, później przyciska usta do jego ust i na moment wystrzeliwuje między nimi strumień, za którym przychodzi czułość, później naciera jego ciało tak, że serce – mimo że przecież było już martwe – zaczyna bić. Czytamy:

First Jesus put on the wrists,
then He inserted the hip bone,
He tapped in the vertebral column,
He fastened the skull down.
Lazarus was whole.
Jesus put His mouth to Lazarus's
and a current shot between them for a moment.
Then came tenderness.
Jesus rubbed all the flesh of Lazarus
and at last the heart, poor old wound,
started up in spite of itself²¹.

Chrystus Sexton łączy z sobą kości, które pokrywają się mięsem, aby zmarły Łazarz mógł tak naprawdę zmartwychwstać. Jej Jezus wypełnia prorocstwo Ezechiela skrupulatnie i dokładnie. Takie wskrzeszenie jest także w jakiś sposób paralelne z samym aktem stworzenia, stanowi powtórny kreację człowieka, a jednak mimo to odnieść można wrażenie, że Chrystus składa Łazarza na podobieństwo modelu do sklejanego. Brendan Cooper pisze:

W *Jesus Cooks* i *Jesus Summons Forth* dostajemy cud rozmnożenia bochenków chleba i ryb jako pokaz iluzjonistyczny i wskrzeszenie Łazarza jako składanie jego kości na podobieństwo modelu samolotu. Delikatność jest wpisana w każdą linijkę i zdaje się być częścią instrukcji. Role dawcy żywności i uzdrowiciela to role samej Sexton, podobnie jak rola aktora, dla którego „czucie” jest częścią jego gry²².

²⁰ Ez 37:1-14 [w:] *Biblia Tysiąclecia*, wyd. 5, Poznań 2007, s. 1158.

²¹ A. Sexton, *Complete Poems*, op. cit., s. 342.

²² B. Cooper, „One grand exception”. *The Dream Songs as Theodicy?*, [w:] „*After thirty falls*”: *New Essays of John Berryman*, red. P. Coleman, P. McGovan, New York 2007, s. 278–279.

Sam Łazarz z owego „pomysłu wskrzeszenia” wydaje się niezbyt zadowolony. Jego serce, które nie jest już niczym innym, jak tylko starą raną, znów zaczyna bić i Łazarz otwiera jedno czujne oko. Wtedy Chrystus unosi go i stawia na nogi, o których Sexton mówi: „two sad feet” – dwie smutne stopy. Powrót do życia, niezależnie od tego, na ile zgodnie z Pismem Świętym byłby przeprowadzony, jest dla niego bolesny. Od pierwszych wersów utworu wiadomo, jak przedstawia się sytuacja: „Lazarus was likely in Haven” (Łazarz był najpewniej w niebie), a jednak za sprawą boskiego kaprysu powraca on do świata żywych. Porządek jego życia został odwrócony, oddano mu to, co miał oraz czego najprawdopodobniej już nie chciał i nie potrzebował. Mimo to Jezus usłyszał od niego słowa podziękowania. Ostatnie cztery wersy utworu brzmią:

His soul dropped down from heaven.
Thank you, said Lazarus,
for In heaven it had been no different.
In heaven there had been no change²³.

Na określenie sposobu, w jaki Łazarz odzyskał swoją duszę, Sexton używa słowa *drop* – dusza spadła mu z nieba. Nie sfrunęła łagodnie, na kształt tchnienia wiatru, ale spadła jak ciężka kropla deszczu. Kropla niepodobna do ły, ponieważ dla nieba nie stanowiło to żadnej różnicy, w niebie nie zaszła żadna zmiana. Tym paradoksalnym akcentem – egzystencja Łazarza zostaje przecież odwrócona o sto osiemdziesiąt stopni – Sexton kończy swój wiersz, przechodząc tym samym od groteskowego *deus ex machina* w postaci duszy, która skapnęła Łazarzowi z nieba, do smutnej refleksji nad tym, że absolut na ludzkie cierpienie pozostaje nieludzko niewzruszony. Znamienne, że ów absolut reprezentuje w *Jesus Summons Forth*, podobnie jak w całym cyklu, nie Chrystus, ani nawet nie Bóg Ojciec, ale samo Niebo, w którym dusza Łazarza wcześniej najprawdopodobniej przebywała.

ŁAZARZ I CHRYSZTUS

Portret Jezusa wyłaniający się z tego zbioru kojarzyć się może z postacią sławnego mężczyzny, swoistego *celebrity* – także w znaczeniu polskiemu czytelnikowi współcześnie najbliższym, jako osoby „znanej tylko z tego, że jest znana”. W *The Book of Folly* Sexton pisze o Chrystusie jak o gwiazdzie rocka, która wprawdzie daje koncerty, ale równocześnie śpiewa na nich z playbacku. Jezus niczego nie jest w stanie przeprowadzić sam – wcześniej ktoś „zza sceny” musi powiedzieć „Abracadabra”, jak robi to Bóg w *Jesus Cooks*. Warto

²³ A. Sexton, *Complete Poems*, op. cit., s. 342.

w tym miejscu wspomnieć, iż na przykład w wierszu *Jesus Dies* jesteśmy świadkami ukrzyżowania Chrystusa i słyszymy, jak przemawia do tłumu, zachęcając ludzi, by się rozeszli, ponieważ jego rozrachunki z Bogiem są jego prywatną sprawą. Wiersz kończy się słowami:

Go now,
this is a personal matter,
a private affair and God knows
none of your business²⁴.

Przypomina to apele znanych osobistości o poszanowanie ich sfery prywatnej, rozdzielenie osoby od zawodu, dzięki któremu stali się rozpoznawalni, popularni. Chrystus potraktowany jest tutaj jako swego rodzaju „produkt kultury masowej”. Niczym popularny aktor żąda od wiernych („fanów”) zaprzestania identyfikowania go z postacią, w którą wciela się dla pieniędzy. W ten sposób ujęte rozdzielenie boskiej i ludzkiej natury Chrystusa ma bardzo bogaty rodowód gnostycki i wywołuje jednoznaczne skojarzenia z poglądami Walentyniana, który rozgraniczał osobę Jezusa (zauważmy, iż w *The Book of Folly* występuje właśnie Jezus, nie zaś Chrystus) od osoby Chrystusa – mesjasza, który został synem Maryi dopiero w momencie chrztu w Jordanie i przestał nim być przed sądem Piłata i ukrzyżowaniem²⁵. Sexton oddziela Chrystusa od jego boskości, tak jak oddziela zwłoki Łazarza od jego duszy. *The Jesus Papers* to, mówiąc słowami Jacka Kaczmarskiego, swoista „wojna postu z karnawalem” – autorka *Live or Die* zestawia tutaj historię świętą ze współczesnymi formami kultu mas, takimi jak *fast food* (cytowane powyżej „send down a short-order cook” z wiersza *Jesus Cooks*, czyli w wolnym przekładzie „ześlij na dół kucharza z *fast foodu*”) czy powszechnie znana wyliczanka *Dem Bones*. Wskreszenie Łazarza jest jak sklejanie modelu, ocalona przez Chrystusa nierządnicą przyrównana jest do małego pieska. Sexton nie tylko konfrontuje przeciwieństwa, ale także dodatkowo antagonizuje je. W *Jesus Summons Forth* śmierć pożera życie i życie wydzierane jest śmierci kawałek po kawałku, ale pointa tych aberracji pozostaje smutna: wszystko jedno. Wszystko jedno, czy umęczona dusza Łazarza pozostanie w niebie, czy spadnie na ziemię jak ciężka kropla deszczu. Wszystko jedno, ponieważ pomimo tak skomplikowanego i spektakularnego powrotu do świata żywych Łazarz jest tylko rekwizytem na scenie zajętej już przez głównego aktora, którym dla Sexton jest Chrystus, bosko nie-boski, to uwznioślany, to znów trywializowany tak, że czytelnik odnosić może wrażenie, że całe przedsięwzięcie nazwane przez nią *The Jesus Papers* to po prostu kpina.

²⁴ Ibidem, s. 343.

²⁵ Warto dodać, iż np. Bazyliides spekulował, iż na krzyżu umarł nie Jezus, a Szymon z Cyreny, podczas gdy ten pierwszy miał stać z boku, niezauważony.

W tym miejscu należałoby ustosunkować się do motta cyklu, o którym jak dotąd nie wspomniałam. Brzmi ono: „«And would you mock God» «God is not mocked, except by believers»”. W momencie, w którym weźmiemy te dwa zdania pod uwagę, intencje Sexton stają się dużo mniej oczywiste. Sam stosunek Sexton do postaci Chrystusa razem ze wszystkimi elementami tego, co możemy nazwać „kanonicznym mitem”, jest dużo bardziej skomplikowany, niż mogłoby wydawać się przy pobieżnej lekturze tomu *The Book of Folly*. Jak pisze Colburn:

Sexton kreuje w nim świat przedstawiony, w którym dominują fałszywe obrazy rzeczywistości, zaś prawda, nieuchwytna jak nigdy dotąd i – paradoksalnie – równie iluzoryczna, pozostaje przyćmiona²⁶.

Autorka *The Book of Folly* poświęca postaci Łazarza tylko pojedynczy wiersz, ale jego miejsce w cyklu *The Jesus Papers*, podobnie jak w szerzej rozumianej twórczości autorki *Live or Die*, jest bardzo istotne. Zagadnienie Boga i zagadnienie śmierci stanowią w tej poezji swego rodzaju dominantę tematyczną. Łazarz jest tym, który powrócił z zaświatów, ale w *Jesus Summons Forth* nie chodzi ani o sakralizację jego postaci, ani o to, co mógł widzieć, będąc w zaświatach, ale o fakt, że stanowi on tylko rekwizyt, zarówno tam, gdzie Sexton reinterpretuje mit chrześcijański, jak i w samym tym micie. Błuzniercza oprawa jej apokryficznych opowieści służy nie tylko do pokazania, jak współczesność banalizuje i zniekształca „święte historie”. Za każdym razem w dość przewrotny sposób autorka *Live or Die* uwypukla bowiem jakiś element poboczny, kanoniczny dla przekazu ewangelicznego, który w Piśmie Świętym uchodzi uwadze czytelnika, i wyolbrzymia go do nadnaturalnych rozmiarów.

Historia nawróconej jawnożresznicy ukazuje jej podległość mężczyźnie, który jest uosobionym bóstwem. Cudowne poczęcie Chrystusa wymazuje dotychczasową biografię Marii, czyniąc z niej tylko narzędzie „boskiego planu”, zaś wskreszenie Łazarza służy objawieniu ludziom boskiej wszechmocy. On sam jest w tej historii tylko przedmiotem, który Chrystus „poskładał”.

Wszystkie te elementy są w Ewangeliach obecne, ale przysłonięte przez inne zdarzenia: uratowanie kobiety, która zgrzeszyła, niespotykane wywyższenie innej, związane z jej boskim macierzyństwem, czy w końcu miłość Chrystusa do Łazarza obudzonego z martwych. Na poziomie świadomego odczytania człowiek będący spadkobiercą i uczestnikiem kultury Zachodu zauważa tylko drugą grupę sensów. Tekst Ewangelii ma określone znaczenie i Kościół nie prowokuje do poszukiwania w nim nowych treści, nie tylko z obawy przed herezją i błuznierstwem, ale także z powodu ustalonej już przez tradycję wy-

²⁶ S. E. Colburn, *Anne Sexton: Telling The Tale*, Ann Arbor 1988, s. 319.

kładni teologicznej. Wspomniana przeze mnie druga grupa sensów umyka uwadze, ale niepostrzeżenie wpływa na późniejszy obraz świata, który człowiek konstruuje zarówno z tych treści, które przyswoił świadomie, jak tych, które zarejestrował nieświadomie, w najróżniejszych jego aspektach: kobiecości, męskości, seksualności.

SPOJRZENIE *SPOZA* TRADYCJI

Z punktu widzenia literatury ewangeliczna opowieść o Łazarzu jest krótkim fragmentem prozy fabularnej. Jej narratora można scharakteryzować jako wszechwiedzącego. Zna on każdy detal dotyczący świata przedstawionego i samych bohaterów, włączając w to nawet ich myśli. O wszystkich okolicznościach i zdarzeniach udziela możliwie pełnej informacji: z jego relacji czytelnik dowiaduje się najdrobniejszych szczegółów, to on określa wreszcie miejsce bohaterów w świecie przedstawionym.

Dużą rolę w tekście, w którym na plan pierwszy wysuwa się postać Jezusa, odgrywają dialogi. To bowiem one charakteryzują niemalże wszystkich bohaterów i ich emocje: uczniowie są wyraźnie zaskoczeni „nieroztropną” decyzją Jezusa związaną z powrotem do Jerozolimy, Marta jest wzburzona, gdy przybywa on spóźniony do Betanii. Tylko emocje głównego bohatera określone są wprost przez narratora, jednak nie bez pewnej dozy dystansu. Fakt, iż wzruszył się on, podkreślony został aż dwukrotnie, a wszystkie jego działania i myśli przedstawione są w tonie raczej podniosłym.

Zwraca uwagę bardzo duże nagromadzenie bohaterów: obok Jezusa pojawiają się uczniowie, Maria, Marta i tłumy, które również zyskują prawo do wypowiedzenia swoich przypuszczeń. To właśnie do nich zwraca się Jezus z zapytaniem, gdzie został pochowany Łazarz. Widać w tym zachowaniu pewną sprzeczność, nieco powyżej został on bowiem wykreowany na postać posiadającą dużo większą wiedzę o naturze świata przedstawionego niż pozostali bohaterowie. Pytania skierowane do tłumów i głośnie wypowiedzi Jezusa teatralizują jego zachowanie i zmieniają samą historię w jakiś rodzaj widowiska, w którym jest on głównym i jedynym bohaterem. Postać Łazarza, o której można było mniemać na początku, iż stanie się centralna dla fabuły, jest w istocie bagatelizowana zarówno przez narratora, jak i przez głównego bohatera. Powiedziane jest, iż Jezus czuje żal po śmierci Łazarza, ale teatralny sposób, w jaki go manifestuje, razem z innymi jego wypowiedziami dotyczącymi przyjaciela, który „ma zmartwychwstać”, czynią z umarłego coś w rodzaju statysty czy wręcz rekwizytu, którym posługuje się główny bohater. Łazarz ożywiony wychodzi z grobu i nie odzywa się ani słowem, podczas gdy Jezus wyduje oniemiałym widzom jeszcze ostatnie, końcowe polecenia.

* * *

Rezultat tej lektury historii Łazarza bez uwzględnienia jej teologicznego kontekstu mocno odbiega od kanonicznych odczytań, za to zaskakująco blisko zeń do recepcji Sexton. Poszczególne całości semantyczne składające się na nowotestamentową opowieść o Łazarzu z Betanii mogą stać się osią zaczepienia dla rozmaitych odczytań, które dopuszcza temat i które będą następnie punktem wyjścia dla jego transformacji, reinterpretacji i transpozycji w poezji autorów, którzy go podejmą.

Odczytanie autorki *Live or Die* jest jedynie z pozoru tylko i wyłącznie bluźniercze – jego źródłem jest lektura Biblii jako tekstu literackiego w oderwaniu od doktryny Kościoła. W poetyckiej reinterpretacji nowotestamentowych opowieści Sexton wychodzi z bliskiego psychoanalizie założenia, że to, co nieuświadomione, może być w istocie ważniejsze i bardziej znaczące niż to, co świadome, czyniąc postać Łazarza niejako katalizatorem dla tych przekonań.

RESSURECTED LAZARUS IN THE POETRY OF ANNE SEXTON. A STUDY OF A MOTIF

The article is a study on the figure of Lazarus of Bethany in the poetic cycle *The Jesus Papers* written by American poet Anne Sexton, known in Poland mainly due to the selection of love poems entitled *Kochając zabójcę*.

Honored in 1967 with the Pulitzer Prize Sexton is primarily regarded as a representative of American *confession poetry*, but the poetic series *The Jesus Papers* and her following book *Transformations* proves that Sexton's creativity goes far beyond this distinction towards a critical reflection on narratives and figures which continue to organize the contemporary imagination. In *Jesus summons forth*, a poem from *The Jesus Papers* these figures are Christ and Lazarus and this article is focused on how they function and how are they related in this poetry.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTOWA I PRZEDMIOTOWA

1. Colburn S. E., *Anne Sexton: Telling The Tale*, Ann Arbor 1988.
2. *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. A. Salska, Kraków 2003.
3. Korusiewicz M., *Przedmowa*, [w:] A. Sexton, *Kochając zabójcę*, Poznań 1994.
4. Kumin M., *A Note on the Text*, [w:] A. Sexton, *Complete poems*, Boston 1999.

5. Kumin M., *How It Was*, [w:] A. Sexton, *Complete poems*, New York 1999.
6. *O wiele więcej okien. O amerykańskiej poezji kobiecej*, red. E. Łagunioneck, Białystok 2008.
7. Ostriker A., *Selected Criticism*, red. D. G. Hume, Urbana 1988.
8. Sexton A., *Complete poems*, Boston 1999.

LITERATURA POMOCNICZA

1. Ariès P., *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1989.
2. Harrington W. J., *Klucz do Biblii*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 1995.
3. Keener C. S., *Komentarz historyczno-kulturowy do Nowego Testamentu*, tłum. Z. Kościuk, Warszawa 2000.
4. Kosidowski Z., *Opowieści biblijne. Opowieści ewangelistów*, Warszawa 1987.
5. Lanzi F., Lanzi G., *Saints and Their Symbols: Recognizing Saints in Art and in Popular Images*, Collegeville 2003.
6. Niebuhr H. R., *Chrystus a kultura*, tłum. A. Pawelec, Kraków 1996.
7. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekł. z jęz. oryg., Poznań 2003.
8. Roux J. P., *Jezus*, tłum. J. Fenrychowa, Kraków 1995.
9. Roux J. P., *Król. Mity i symbole*, tłum. K. Marczevska, Warszawa 1998.
10. Simon M., *Czwarta Ewangelia: hellenizm i essenizm*, [w:] tegoż, *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa*, Warszawa 1979.
11. Wannenwetsch B., Kohl M., *Political Worship: Ethics for Christian Citizens*, New York 2004.

RAFAŁ MAZUR
(UNIwersytet Jagielloński)

KONCEPCJA SZTUKI W KLASYCZNYM DAOIZMIE

WPROWADZENIE

Bez zbytniego zdziwienia możemy skonstatować, że koncepcje sztuki spotykane na Dalekim Wschodzie różnią się od założeń europejskich. Z perspektywy badań nad estetyką i filozofią sztuki sprzyjającą okolicznością jest fakt, iż w chińskim pojęciu sztuki (a co za tym idzie w pojęciu stosowanym w pozostałych krajach kręgu konfucjańskiego) szczególnie jaskrawo zaznaczyło się powiązanie działalności artystycznej z filozofią. Rzecz jasna dotyczyło to tylko niektórych form aktywności, głównie praktykowanych przez dosyć wąski krąg ludzi, krąg uczonych, konfucjańskich urzędników-filozofów – *wenren* (文人).

Sztuka w znaczeniu „chińskim” jest praktyką będącą przedłużeniem praktyki filozoficznej. Mając to na uwadze, przestajemy się dziwić temu, że nie wszystkie działalności uznawane w Europie za artystyczne w Chinach również są za takie uważane. Konfucjańska teoria wyraźnie rozdziela działalność artystyczną od rzemieślniczej, w zasadzie rezerwując tę pierwszą dla mędrców-filozofów. Kluczem do tego rozdzielenia aktywności na artystyczne i rzemieślnicze nie był jednak rodzaj wykonywanej czynności, a jej jakość, choć w klasycznym konfucjanizmie wyróżniono Sześć Sztuk (kaligrafia, malarstwo, matematyka, muzyka, powożenie zaprzęgiem konnym i łucznictwo), które przetrwały w różnych permutacjach do czasów nowożytnych jako zajęcia, którym powinien się oddawać *wenren* – wykształcony urzędnik-filozof. I tak na przykład malarstwo należało zarówno do działalności rzemieślników, jak i artystów-filozofów, czyli mogło być rzemiosłem bądź sztuką. Podobnie rzecz się miała z muzyką. Ale na przykład architektura była już tylko zajęciem dla rzemieślników. Na bazie tego podziału wykształcona została koncepcja dwóch rodzajów piękna, w której znajdujemy „Piękno złożonych inkrustacji”, cha-

rakteryzujące wytwory rzemieślników (nazywanych też w Chinach zawodowcami, w odróżnieniu od amatorów, jak zwykli o sobie mówić konfucjańscy uczeni), oraz „Piękno wynurzającego się kwiatu lotosu”, które charakteryzuje dzieła artystów-filozofów.

Daoizm, mający zdecydowanie mniejszą rewerencję do czynienia rozróżnień niż konfucjanizm, nie wydzielił dla sztuki żadnych rodzajów działalności. Niemniej niezwykle mocno podkreślił jakość działań, czyniąc z niej wyznacznik dla sztuki i wiążąc ją tym samym mocno z powstałymi w jego łonie strategiami działania. W klasycznej daoistycznej koncepcji sztuką może być, obok tradycyjnie wyróżnionych „artystycznych” działań, łapanie pasikoników¹, umiejętność pływania², jak i krojenie wołów³. W zasadzie można zaryzykować stwierdzenie, że każda ludzka działalność może być sztuką, jeśli tylko postępuje zgodnie z przemianami rzeczywistości, zgodnie z Dao. To właśnie z daoistycznych założeń w poklasycznych epokach, gdy dwie wielkie chińskie szkoły – konfucjanizm i daoizm – zmieszały się w nurtach neodaoizmu, a następnie neokonfucjanizmu, zrodziła się koncepcja estetyzacji życia, koncepcja wykonywania wszelkich czynności w akcie artystycznej kreacji. Nie bez powodu taki sposób działania i generalnie życia określany był jako „Beztroska wycieczka” (逍遙遊 – *xiao yao you*), które to wyrażenie jest tytułem pierwszego rozdziału jednej z ksiąg kanonu daoistycznego – *Prawdziwej Księgi Południowego Kwiatu* (*Nanhua zhenjing*, 南華真經) autorstwa Zhuangzi (莊子).

Poniżej przedstawię strategię działania zapisaną w daoistycznych tekstach z okresu klasycznego, która znacząco wpłynęła na pojęcie sztuki i filozofię kreacji artystycznej powstałe w kręgu *wenren*, a co za tym idzie we wszystkich kulturach, w których ukształtowaniu konfucjanizm odegrał istotną rolę. Siłą rzeczy nieodłączną częścią eseju musi być omówienie podstaw filozofii daoistycznej, gdyż w jej klasycznej postaci nie istniały wyodrębnione „działy” filozofii, takie jak estetyka czy filozofia sztuki, co przy twierdzeniu daoistów, iż wszelkie podziały są nieuprawnione i sztuczne, wydaje się być całkiem logiczne.

Posłużę się tekstami okresu przedhanowskiego, czyli głównymi traktatami daoizmu: *Księgą Dao i De* (*Dao De Jing* – 道德經) oraz *Prawdziwą Księgą Południowego Kwiatu* (*Nanhua zhenjing*, 南華真經), pochodzącymi odpowiednio z epoki Wiosen i Jesieni (770–476 p.n.e.) oraz z epoki Walczących Królestw (475–221 p.n.e.). Wielokrotnie też w celach porównawczych nawiążę do konfucjanizmu, który wciąż jeszcze przez wielu jest uznawany za filozofię

¹ Zhuangzi, *Prawdziwa Księga Południowego Kwiatu*, tłum. M. Jacoby, Warszawa 2009, s. 194.

² Ibidem, s. 198.

³ Ibidem, s. 48.

opozycyjną względem daoizmu. Choć pogląd ten w świetle najnowszych badań powoli wydaje się coraz trudniejszy do obronienia, to faktycznie konfucjanizm jest dobrym punktem odniesienia przy próbie wyjaśnienia założeń filozofii daoistycznej.

DAOIZM – KRÓTKA CHARAKTERYSTYKA

Niektórzy filozofowie chińscy, żyjący przypuszczalnie w V i IV w. p.n.e., wyjaśniają idee i sposób życia, które stały się znane pod nazwą taoizmu – drogi współdziałania człowieka ze światem, którego zasady odkrywamy w obrazie płynącej wody, prądów powietrza i płomieni ognia, jakie zostały utrwalone czy wyrzeźbione w kamieniu i drewnie, a później w wielu formach sztuki uprawianej przez człowieka⁴.

Tymi oto słowami rozpoczął Allan Watts wstęp do swojej ostatniej książki *Tao strumienia*, w której chciał przybliżyć zachodniemu czytelnikowi filozofię daoistyczną. O daoizmie łatwo się pisze, szczególnie używając „poetyckiego” języka, lecz ciężko się go wyjaśnia z kilku co najmniej powodów.

Po pierwsze, sposób, w jaki wypowiadali się filozofowie daoistyczni, z Laozi i Zhuangzi na czele, mógłby być określony jako kwintesencja użycia języka chińskiego, tak jak charakteryzuje go Feng Youlan, pisząc, iż jest to język bardziej sugestywny niż precyzyjny. W związku z tym „wypowiedzi i pisma filozofów chińskich są tak bardzo nieprecyzyjne, że ich sugestywność jest niemal nieograniczona”⁵. Nie ulega wątpliwości, iż starożytni daoiści byli mistrzami sugestywności. Wszystko jednak wskazuje na to, iż nie używali wysoce „niejasnego” języka, aby zasłonić „mgłą tajemnicy” przedmiot swoich rozważań (jak mogłoby to mieć miejsce w Europie). Wręcz przeciwnie, sugestywność i aluzyjność ich języka miała za zadanie umożliwić jak najlepsze uchwycenie tego przedmiotu – Dao. Problem polega na tym, iż sami daoiści twierdzą, że „*Dao*, które może być nazwane, nie jest wiecznym *dao*”⁶ – tak rozpoczyna się kanoniczny tekst daoizmu *Daodejing*.

Jak opisać, wyrazić coś, co jest nienazywalne? Jak mówić o filozofii, która zbudowana jest na pojęciu niewyraźnym? Chcąc podołać temu zadaniu, daoiści musieli mimo wszystko używać języka, aby ukazać pewną drogę, pewien sposób myślenia, uchwytowania świata. Stronili od analiz, dokładnych

⁴ A. Watts, *TAO strumienia*, tłum. M. Obarski, Poznań 1996, s. 15.

⁵ F. Youlan, *Krótka historia filozofii chińskiej*, tłum. Michał Zagrodzki, Warszawa 2001, s. 15.

⁶ Laozi, *Księga dao i de z komentarzami Wang Bi*, tłum. A. I. Wójcik, Kraków 2006, s. 26.

opisów czy też wyraźnego konstruowania norm etycznych. Równocześnie odwoływali się do praktyki, akcentując wyższość „filozofii stosowanej” nad czystą spekulacją.

Według taoizmu *dao* (Droga) nie może zostać wypowiedziane, lecz tylko zasugerowane. Gdy więc używa się słów, to ich sugestywność, a nie stała denotacja i konotacja, odkrywa *dao*. Słowa są czymś, o czym należy zapomnieć, gdy spełniło swój cel⁷.

O tym właśnie mówi jedna z przypowieści Zhuangzi:

Więcierz na ryby istnieje po to, aby łapać ryby; gdy się schwytą ryby, zapomina się o więcierzu. Siidla [na zające] istnieją po to, aby chwytac zające; gdy się schwytą zające, zapomina się o siidlach. Słowa istnieją po to, aby wyrażać myśli, gdy się wyrazi myśl, zapomina się o słowach. Gdzież [jednak] mogę znaleźć człowieka, który zapomniał o słowach i z którym [dlatego właśnie] mógłbym porozmawiać?⁸

Kolejnym, być może najważniejszym problemem ludzi Zachodu w recepcji daoizmu jest mylenie filozofii daoistycznej z daoistyczną religią, którą w II w. n.e. założył Zhang Daoling, zostając równocześnie jej pierwszym hierarchą⁹. Religia ta uważa zarówno Laozi i Zhuangzi za świętych, teksty daoistyczne uznaje za święte księgi, a rozważania filozoficzne zastępuje alchemią i magią. Feng Youlan tak opisuje różnicę między religią a filozofią opartymi o *dao*:

Jeśli chodzi o taoizm, to istnieje rozróżnienie między taoizmem jako filozofią, zwanym *daojia* (szkoła taoistyczna), a religią taoistyczną (*daojiao*). Ich nauki nie tylko są odmienne, lecz wręcz sprzeczne. Taoizm jako filozofia głosi doktrynę podążania za naturą, a taoizm jako religia propaguje doktrynę działania *przeciw* naturze¹⁰.

Być może z pomieszania pojęć i nazw wynika interpretowanie daoizmu przez wielu uczonych z dużym naciskiem podkreślające mistycyzm tej filozofii, wręcz sytuujące jej przedmiot rozważań w „innym świecie”, w opozycji do pragmatycznego konfucjanizmu. Wydaje się jednak wraz ze wzrostem naszej wiedzy na temat daoizmu i jego zaplecza kulturowego, iż filozofia *Dao* nie tylko nie jest filozofią idealistyczną, lokującą przedmiot swoich rozważań

⁷ F. Youlan, op. cit., s. 16.

⁸ Zhuangzi, op. cit., s. 287.

⁹ A. I. Wójcik, *Koncepcje człowieka w filozofii taoistycznej*, „Miscelanea Philosophica” 1998, nr 3–5, s. 64.

¹⁰ F. Youlan, op. cit., s. 5.

w „przestrzeniach” transcendentnych wobec „realnej” rzeczywistości, ale nie jest też filozofią opozycyjną wobec konfucjanizmu. Współcześni badacze daoizmu podkreślają przenikanie się jego myśli z myślą konfucjańską, stwierdzając na przykład, że „nie tylko *Daodejing* wyrósł w dialogu z myślą konfucjańską, ale i daoiści przez cały czas swej historii żyli i dawali oddech konfucjańskim społecznościom wokół nich”¹¹. Teoria o antagonizmie tych dwóch szkół filozoficznych wspaniale wpisuje się w europejskie standardy myślenia zerojedynkowego, gdzie sprzeczności mogą się tylko wykluczać. Niemniej musimy pamiętać, iż w Chinach mamy do czynienia z przeciwieństwami, a przeciwieństwa się dopełniają, rzeczywistość zaś konstytuuje się, można powiedzieć, na styku ich wzajemnej gry, w dynamicznej relacji pomiędzy nimi. Badania wyraźnie dowodzą odmiennej sytuacji od dotychczas sugerowanej. „Dziesiątki tekstów, odnalezionych ostatnimi czasy przez archeologów wskazują na brak jasno określonych granic między poszczególnymi szkołami (*jia*); a autorstwo większości z nich przypisywane jest i daoistom, i konfucjanistom”¹². A. I. Wójcik ujmując to w ten sposób:

[...] istnieje nie tylko pierwotna odpowiedniość podstawowych koncepcji sztuki i mądrości w obu tych nurtach myśli, ale i ich istotne współgranie, które prowadzi nie do wykluczania się i konieczności wyboru jednej lub drugiej wizji, lecz do świadomie tworzonych warunków umożliwiających stałe – choć przyznać należy, że niezwykle – przenikanie się idei, przemieszczanie się sensów i wędrowanie, pozostawanie zarazem w jednej, jak i drugiej opcji oraz obejmowanie obu w pewnego rodzaju „strategiach totalnej rzeczywistości” (gdyby na razie, prowizorycznie tak niezgrabnie to nazwać). Było ono na równi obecne w *Dialogach konfucjańskich* i w pismach Laoziego i Zhuangziego¹³.

W III w. n.e. zrodził się w Chinach neodaoizm, kompilujący myśli obu tych wielkich, chińskich filozofii. Synteza ta miała kontynuację w neokonfucjanizmie epoki Tang.

Czym zatem jest daoizm? Kim byli myśliciele, którzy stworzyli tę starożytną filozofię i co chcieli nam powiedzieć swoim językiem dalekim od precyzji? Tak ujmując tę kwestię Benjamin I. Schwartz:

Termin *daoia* odnosi się do rozległego kręgu osób i szerokiego zakresu tekstów, które z pozoru wydają się reprezentować całkiem odmienne tendencje. Osobistości

¹¹ A. I. Wójcik, *Filozoficzne podstawy sztuki kręgu konfucjańskiego*, Kraków 2010, s. 187.

¹² Ibidem, s. 188.

¹³ Ibidem.

te były zresztą postrzegane przez swoich współczesnych jako przedstawiciele różnych światopoglądów. W istocie bardzo trudno prześledzić powiązania między ich ideami, czy to w kategoriach chronologicznych, czy też w myśl zasad wewnętrznej logiki. Bez wątplenia zarówno w Chinach, jak i na zachodzie na czoło wysuwają się dwa nazwiska: Laozi i Zhuangzi¹⁴.

Można zatem już na wstępie zauważyć trudności ze sprecyzowaniem, co też kryje się za nazwą daoizm, aczkolwiek zgodnie wszyscy badacze identyfikują go, a przynajmniej jego początki, z wymienionymi powyżej filozofami. Feng Youlan wywodzi daoistów spośród ludzi, których Konfucjusz spotykał w podróżach i opisał w *Dialogach* jako „*yinzhe*, czyli «ukrywający się», i określał jako ludzi, którzy «potrafią zupełnie wyrzec się świata»”¹⁵. Jak sam jednak dalej zaznacza, nie byli to po prostu pustelnicy uciekający od świata, którzy „nie starali się uzasadnić ideowo swego postępowania. Przeciwnie, byli to ludzie, którzy usunąwszy się w odosobnienie, próbowali stworzyć system filozoficzny, który nadałby sens ich postępowaniu”¹⁶. Tradycja za „ojca” daoizmu filozoficznego uznaje Laozi (老子), autora traktatu *Daodejing*. Są poważne kontrowersje dotyczące autorstwa wspomnianego traktatu, jak i generalnie samego istnienia takiej osoby jak Laozi, ale dla moich rozważań, jak i dla samej myśli daoistycznej nie ma to większego znaczenia. Faktem jest, iż istnieje *Daodejing* i można odczytać z tego tekstu podstawy filozofii daoistycznej. Zhuangzi, drugi z wielkich filozofów okresu przedhanowskiego, jest postacią udokumentowaną historycznie, ale w kwestii jego autorstwa, czy też pełnego autorstwa, przypisywanej mu *Prawdziwej Księgi Południowego Kwiatu* również są wątpliwości. Jakkolwiek w przypadku analizy daoistycznego pojęcia sztuki kwestie te są drugorzędne, to dają pewne wyobrażenie na temat „aury” otaczającej tę filozofię.

SZTUKA – PODAŻANIE ZGODNIE Z DAO

W daoizmie, podobnie jak w konfucjanizmie oraz w pozostałych chińskich systemach filozoficznych, jest zawarta pewna strategia działania. Strategia bogata, niezwykle wszechstronna, jak i skuteczna, możliwa do zastosowania we wszelkich dziedzinach życia ludzkiego. Daoizm różni się od konfucjanizmu, ale nie w sposób radykalny. Jest jakby jego przekroczeniem, poszerzeniem perspektywy, oparciem na innym punkcie ciężkości. Daoiści, w porównaniu do konfu-

¹⁴ B. I. Schwartz, *Starożytna myśl chińska*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2009, s. 191.

¹⁵ Feng Youlan, op. cit., s. 69.

¹⁶ Ibidem, s. 70.

confucjanistów, można powiedzieć, otworzyli się na świat. O ile uczniowie Kongzi głównie byli zainteresowani kulturą, jej zdobyczami i pośród nich rozważali człowieka, o tyle kontynuatorzy nauk Laozi i Zhuangzi widzieli człowieka w kontekście całości świata, całości Natury, nie nadając mu w niej bynajmniej uprzywilejowanego miejsca. Człowiek jako część Natury ma w niej swoje miejsce na równi z innymi bytami i nie potrzebuje form kultury, aby w niej „dobrze być”. Jednak ta postawa nie wyklucza, nie neguje form kultury – przekracza je. Zdaniem daoistów formy kultury, praktykowanie ich i ćwiczenie się w nich, to nie jest droga uniwersalna i jedyna do osiągnięcia szczęścia. Ale być może są ludzie, którzy potrzebują jej, aby wydobyć się z barbarzyństwa, by stać się człowiekiem kulturalnym. Tylko, zdaniem daoistów, nie wolno na tym poprzestać. Gdy już staniemy się pełnoprawnymi „mieszkańcami cywilizacji”, osiągniemy odpowiedni poziom oglądy i staniemy się *wenren* (文人), powinniśmy wykonać krok dalej, przekroczyć sztywne formy cywilizacji i stać się „mieszkańcami świata” – ludźmi żyjącym swobodnie i spontanicznie, bez zewnętrznych wzorów i nakazów, istniejącymi w świecie w zgodzie z tym światem, ludźmi *dao* (道) – *daoren* (道人). A. I. Wójcik tak pisze o relacjach pomiędzy konfucjanizmem a daoizmem:

Nie opozycja, nie wykluczenie, ani nawet nie przeciwstawienie dopełniających się koncepcji – lecz kontynuacja praktyki. Daoiści przyznawali rację konfucjanistom w tej części ich nauki, która dotyczyła cywilizacji, czyli części świata. Sądzę [...], że ich stanowisko w tej debacie było takie: wiecie już, jak być *wenren*, teraz przyszła pora na to, by nauczyć się, jak być prostym człowiekiem. Nauczyć się być doskonale prostym, tak niedościgle prostym jak nieociosany kłoc – bez właściwości, bez znaczenia, bez jedynej sobie właściwej formy – jak *dao*¹⁷.

Przyjęcie takiej perspektywy w spojrzeniu na relację tych dwóch szkół jest z ducha bardzo chińskie, należy bowiem zauważyć, iż jedną z najbardziej charakterystycznych cech chińskiej kultury jest dążenie do koncyliacji. Jak czytamy w *Daodejing*: „drogą mędrca jest, by współdziałać i nie współzawodniczyć”, co Wang Bi w komentarzu tłumaczy: „W zgodzie z Niebem odnosząc korzyści, nie prowokuje rywalizacji”¹⁸.

Pierwsza część powyższego komentarza Wang Bi (wybitnego filozofa okresu neodaoizmu, jednego z największych w dziejach całej filozofii chińskiej) wprowadza nas wprost w daoistyczną koncepcję działania, odnoszącą się do wszelkich typów ludzkiej aktywności. Sztuka, rozumiana równie szeroko jak w konfucjanizmie, była najwyższym stopniem tej aktywności, wyjściem

¹⁷ A. I. Wójcik, *Filozoficzne podstawy...*, op. cit., s. 189.

¹⁸ Laozi, op. cit., s. 147.

poza rzemiosło i jego reguły (aczkolwiek nie mogła zaistnieć bez ich wcześniejszego opanowania – nie ma drogi na skróty). Parafrazując Wanga Bi, można by koncepcję sztuki w daoizmie ująć w następującą tezę: „Sztuka to swobodne podążanie w działaniu zgodnie z *Dao*”.

Jasno widać w tej tezie, iż rozważań nad daoistyczną koncepcją sztuki nie można prowadzić bez uchwycenia/poczucia (celowo nie piszę „zrozumienia”), czym jest *Dao*. Nie można ich też kontynuować bez zapoznania się z kilkoma innymi ważnymi pojęciami daoistycznymi, jak *dé* (德) – skuteczność, cnota, *wú wéi* (無為) – działanie przez niedziałanie, *pǔ* (樸) – nieociosany kłoc, *zìrán* (自然) – naturalność, spontaniczność, Natura. By podążać drogą *Dao*, które jest przecież niewyraźne i nieokreślone, daoiści opracowali pewne strategie zachowań. Zaproponowali wzorzec – ideał „postawy” mentalnej, dzięki przyjęciu której można będzie stać się człowiekiem *Dao-daoren* i bez zbytecznego kłopotu ścieżką *Dao* podążać do... No właśnie, dokąd się tą ścieżką podąża? Donikąd, po prostu się nią „beztrosko wędruje” (tytuł pierwszego rozdziału Zhuangzi). Podążanie tą drogą jest sztuką najwyższą – sztuką pielęgnowania życia. Lecz droga i co za tym idzie pielęgnowanie życia nie mają żadnego celu, nie ma tutaj żadnego finalnego „dzieła sztuki”, do którego się dąży. Sztuką jest samo działanie, podążanie tą drogą. Brzmi to trochę tajemniczo i zawile, lecz rozjaśni się nieco, gdy przybliżę wymienione wyżej pojęcia.

Ideogram 道 (*dao*) ma wiele znaczeń, lecz przede wszystkim kojarzy się z „drogą” w sensie traktu, oraz podążaniem tą drogą, czyli z „chodzeniem”. Ma on również znaczenie „drogi pewnego postępowania” w sensie „metody” czy też „sposobu”. Przez filozofów był on również używany na określenie „zasady”, np. zasady moralnej. W tym znaczeniu używał go niejednokrotnie Konfucjusz. Natomiast w daoizmie termin ten jest używany w o wiele szerszym znaczeniu. Tak pisze na ten temat Wing-Tsit Chan: „Podczas gdy w innych szkołach *Dao* znaczy system lub prawdę moralną, w tej szkole oznacza ono Jedno, które jest naturalne, wieczne, spontaniczne, bezimienne i nieopisywalne”¹⁹. W daoizmie *dao* nabrało wyjątkowego znaczenia, stając się w filozofii Laoziego podstawą rzeczywistości. Dlatego też w pisowni używam wielkiej litery, gdy piszę ten termin w znaczeniu daoistycznym – *Dao*, w pozostałych znaczeniach pisany jest z małej litery – *dao*.

Sam Laozi nie podjął się ustalenia charakterystyki i opisu *Dao*, twierdząc, iż nie wie, czym ono jest. „Patrzę i nie widzę – nazywam je niewidocznym. Nasłuchuję i nie słyszę – nazywam je niesłyszalnym. Szukam miary i nie mogę zmierzyć – nazywam je najdrobniejszym”²⁰. Należy zaznaczyć, że nie chodzi tu o NASZĄ niemożność poznania. *Dao* NIE MA kształtu, koloru czy innych

¹⁹ A. I. Wójcik, *Koncepcje człowieka...*, op. cit., s. 51.

²⁰ Laozi, op. cit., s. 46.

właściwości. Nie da się go poznać za pomocą żadnego ze zmysłów. Wang Bi, komentując ten fragment, mówi:

Można by powiedzieć, że to nie istnieje. Lecz to za jego sprawą wszystko istnieje. Zatem można by było powiedzieć, że to istnieje, lecz nikt nie widział kształtu, jaki by przybierało. Dlatego mówi się o bezkształtnym kształcie i o obrazie bez treści i przedmiotu²¹.

Dao jest początkiem wszystkich rzeczy, choć samo nic nie tworzy. Nie jest też „rezerwuarem” form, które „czekają” w nim gotowe do zaistnienia, czy też materiałem dla platońskiego demiurga. Mamy do czynienia z nazwą, za którą nie wiemy, co się kryje. „Oto jest rzecz niezróżnicowana, a dojrzała; zrodzona pod niebem i ziemią; spokojna – cicha – niezależna od niczego i niezmienna. Działa wszędzie wolna od niebezpieczeństw. Można by ją było uważać za matkę świata. Ja nie znam jej imienia. Oznaczając ją znakiem, nazwę ją *Dao*”²². Jakkolwiek nie możemy dostrzec *Dao*, to wypełnia ono sobą całą rzeczywistość, jest wszędzie w równym stopniu. Zhuangzi na docieklive pytania Dongguozi, o to, gdzie znajduje się *Dao*, wskazuje mu różne rzeczy, wprowadzając rozmówcę w konsternację ostatecznym stwierdzeniem, że znajduje się ono w „kale i moczu”. Następnie oznajmia, iż samo pytanie nie sięga istoty rzeczy, gdyż „«wokół», «wszędzie» i «dokoła» to trzy różne nazwy, ale wspólna rzecz, określają jedno”²³. Chodzi bowiem o to, że *Dao* jest czymś, z czego wynika cała rzeczywistość, co jest w każdej rzeczy, które wypełniają świat, ale nie jest światem, ani też nie jest żadną rzeczą ze świata. „Spoza świata” tym bardziej. Nie mamy w tej koncepcji do czynienia z transcendentnym kreatorem czy też źródłem rzeczywistości. Jakiegokolwiek językowe określenie będzie mylące, gdyż wprowadzi zróżnicowanie, wyróżniające *Dao* spośród innych przedmiotów, lecz równocześnie kwalifikujące je jako kolejny z nich, nawet jeśli inny gatunkowo czy też jakościowo.

Różne są opinie badaczy komentujących teksty daoistyczne, niemniej żaden z nich nie doszedł jeszcze do ostatecznych, niewątpliwych wniosków co do sposobu istnienia *Dao*. No cóż, być może należałoby prawdziwie posłuchać Zhuangziego, który mówi, iż tego typu pytania/dociekania nie sięgają istoty rzeczy. Możemy bowiem przyjąć inną strategię poznania *Dao*. Zamiast odnosić się do niego samego, możemy poznać je poprzez jedną z jego „ekspresji”, jakimi są różnego rodzaju aktywności/sztuki. Podobnie jak w przypadku konfucjanizmu, daoizm jest filozofią, którą należy praktykować, sprawdzać w dzia-

²¹ Ibidem, s. 47.

²² Ibidem, s. 64.

²³ Zhuangzi, op. cit., s. 233–234.

łaniu. „Zakorzenie” zaś praktyki w *Dao* czyni ją niezwykle skuteczną i można rzec lekko przychodzącą. Pomimo bowiem, że *Dao* jest nienazywalne i nieokreślone, to możemy o nim powiedzieć jedną rzecz: z *Dao* wywodzą się wszystkie rzeczy, w nim właśnie mają swoje źródło wszelkie byty. *Dao* jest „Matką wszechrzeczy”. W dodatku też „tworzy” wszystkie byty bez wysiłku i bez końca. „*Dao* jest puste, ale użyj je – [jego pojemność] prawdopodobnie jest nie do wyczerpania”²⁴. W innym miejscu zaś Laozi dodaje: „*Dao* jest wieczne i nie działa. Tym samym nie ma nic, co zostałoby niezrobione”²⁵, co Wang Bi tłumaczy w ten sposób, iż jest to działanie posłuszne Naturze i „pośród wszystkiego, co zaistniało, nie ma nikogo i niczego, co by nie miało wsparcia w *dao* – od samego początku aż do pełni dojrzałości”²⁶. W innym miejscu swego komentarza do *Daodejing* ten wybitny filozof neodaoistyczny pisze, iż mówiąc o *Dao*, odnosimy się do „[nazwy] jednej wielkiej substancji, która działa wszędzie tak, że nie ma miejsca, do którego nie dociera. Dlatego mówi się, że to działa wszędzie”²⁷. Podążanie zgodne z *Dao* sprawi, iż w swoich działaniach będziemy niezwykle skuteczni, a równocześnie te działania nie wyczerpią naszych sił życiowych. Moc twórczą będziemy czerpali bowiem wprost z *Dao*, które jest niewyczerpane. Jakaż swoboda mocy twórczej stanie się udziałem tego, kto zjednoczy się z *Dao*, kto w działaniu czerpać będzie z takiego źródła!

DAOISTYCZNA STRATEGIA DZIAŁANIA

Jak to jednak zrobić, jak „uszczknąć” z mocy *Dao*? Jak stać się przynajmniej po części tak twórczym i skutecznym w działaniu, w aktywności, w sztukach jak Twórca Wszechrzeczy (takim między innymi imieniem obdarza *Dao* Zhuangzi)? Odpowiedź narzuca się sama i jest tyleż prosta, co niejasna: należy zjednoczyć się z *Dao*, podążać drogą *Dao*. Innymi słowy, należy stać się człowiekiem *Dao-daoren*. Starożytni daoiści opracowali strategię działania zmierzającą do osiągnięcia tego poziomu/stanu, podobnie jak konfucjaniści opracowali strategię stania się *wenren*. W obu tych filozofiach został też położony nacisk na samodoskonalenie się za pomocą praktyki. Jak również w obu ideałem stały się czasy zamierzchłe – dla konfucjanistów były to czasy pierwszych królów, mitycznych założycieli cywilizacji chińskiej, dla daoistów czasy jeszcze wcześniejsze, historycznie bliżej nieokreślone. W tej mitycznej epoce, gdy ludzie żyli

²⁴ Laozi, op. cit., s. 32.

²⁵ Ibidem, s. 82.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, s. 65.

w zgodzie z naturą, bez rozróżnień, nie znając ni dobra, ni zła, ni piękna, ni brzydoty, zysku czy straty, zaś podążanie za *Dao* nie było żadnym problemem. Działo się to wtedy w sposób naturalny. Tak opisuje tę epokę Zhuangzi:

Czyś nie słyszał, panie, o epoce najwyższego *de*? [...] Wtedy to lud używał supelków na sznurach [do zapamiętywania wydarzeń]. Słodkie im było ich jadlo i piękne były dla nich szaty. Czerpali radość ze swoich obyczajów, poczucie bezpieczeństwa ze swoich domostw. Sąsiadujące państwa były [położone od siebie] w zasięgu wzroku, [pianie] kogutów i [szczekanie] psów z jednego słyhać było w drugim, a ludzie do starości i śmierci nie odwiedzali się nawzajem. W tamtych czasach panował doskonały ład²⁸.

Rzecz jasna zarówno Laozi, jak i Zhuangzi, żyjąc w czasach rozkwitu cywilizacji, zdawali sobie sprawę, iż do dawnego stanu powrócić nie można i trzeba będzie się mocno napracować, by ponownie wkroczyć na ścieżkę *Dao*. Jednak w przeciwieństwie do konfucjanistów i innych szkół chińskich daoizm nie był zainteresowany rozważaniem grupowych form współżycia, albo raczej uważał, iż ulegną one poprawie, gdy każdy będzie pracował nad sobą, starając się być *daoren*. Jak mówi JeeLoo Liu: „daoizm wyłonił się jako forma jednostkowego wyzwolenia. Dla daoistów rzeczą o najwyższym znaczeniu jest osobisty rozwój duchowy”²⁹.

Wspomniane w ostatnim fragmencie Zhuangzi *de* jest jednym z podstawowych pojęć w daoistycznej filozofii. Tłumaczone jest najczęściej jako „cnota” lub „moc”, „biegłość” czy „umiejętność”. O jego istotnym znaczeniu świadczy fakt, iż obok *Dao* stało się składnikiem tytułu kanonicznego, podstawowego tekstu daoistycznego – *Daodejing*. *De* z właściwą sobie łatwością przenosi nas z rozważań teoretycznych na płaszczyznę praktyki. Jest ono bowiem tym „czymś” w bytach, dzięki czemu przejawia się w nich *Dao*. Allan Watts tak o nim pisze:

[...] *te* jest urzeczywistnieniem czy wyrażeniem tao w obecnym życiu, ale nie stanowi cnoty w znaczeniu moralnej prawości. Raczej bliższe jest temu, co mówimy o uzdrawiających zaletach rośliny, mającej konotację siły, czy nawet magii, kiedy magia ma związek z cudownymi, szczęśliwymi wypadkami, które zdarzają się samorzutnie. Używając terminów teistycznych, powiedzielibyśmy, że *te* jest tym, co przydarza się «dzięki łasce Boga» w odróżnieniu od ludzkich zabiegów, chociaż bez wpłływania jakiegokolwiek interwencji nadprzyrodzonych sił w bieg samej natury. Możemy nazwać to «siłą cnot», którego to terminu użył William Caxton, by wyra-

²⁸ Zhuangzi, op. cit., s. 111.

²⁹ JeeLoo Liu, *Wprowadzenie do filozofii chińskiej. Od myśli starożytnej do chińskiego buddyzmu*, tłum. M. Godyń, Kraków 2010, s. 21.

zić posiadanie siły czy mocy, czy to, o czym powiedziałby, że «w jednym ziarnie zboża leży drzemiąca siła cnoty wielu innych, i stamtąd niekiedy oddziałuje przez setki lat». *Te* uobecnia się już w «cudownym» owocowaniu roślin, w budowie oczu i uszu, krążeniu krwi i siatce nerwów – gdyż wszystko to powstaje i działa bez świadomego ukierunkowania³⁰.

Prawda jakie proste? Gdy się posiada „najwyższe” *de*, czyny przychodzą bez najmniejszego wysiłku, jakby działały się same z siebie. A nawet nie „jakby”, tylko faktycznie powstają z samej natury, z siebie, z tego, kto ma najwyższe *de*. Laozi mówi: „Dać wyraz biegłości (*de*), pustce (*kong*) – jedynie tak [podąża się] w zgodzie z *dao*”³¹.

Rysuje się powoli przed oczami pewna droga: aby skutecznie i łatwo działać, trzeba podążać w zgodzie z *Dao*. Aby zaś to robić, należy rozwijać swoje *de*. Jak to uczynić? Oczyszczyć umysł – odpowiadają daoiści. Nie różnicować, nie starać się, nie robić nic na siłę, nie dążyć do sukcesów za wszelką cenę, pozbyć się pragnień. „Odpuścić sobie”, jak mówi się we współczesnej mowie potocznej, co całkiem nieźle pasuje do daoistycznego zalecenia zapominania tego, czego nauczyliśmy się jako żyjący w kulturze. Powinniśmy zapomnieć, by intuicyjnie wrócić do działania zgodnego z przemianami świata, z ruchem Natury, z ruchem *Dao*. Idzie się drogą *Dao*

[...] tym skuteczniej, im bardziej zapomina się o formach, rozróżnieniach, właściwościach, określoności i o tym, jak zajmować odpowiednie miejsce w hierarchii poziomów kosmicznych. Zapomnienie (*wang*) – jak przestać trzymać się tego, co już się osiągnęło. Najpierw na drodze konfucjańskiej są ceremonie – pod ręką, zawsze do zastosowania i ćwiczenia się. Coś za ich pomocą się «chwytą» i w samoprzemieszanie pojawia się moralna dojrzałość. Jak to «puścić» odstawić na bok? Zapomnienie, jak ceremonie, też powinno mieć opracowaną praktykę, która zawsze będzie «pod ręką», dając możliwość ćwiczenia się w zapominaniu stale, a nie tylko w wyjątkowych sytuacjach. Tego będzie szukał Zhuangzi³².

Ci, którym uda się zastosować tę praktykę, wyczyścić umysł i skoncentrować uwagę na kroczeniu zgodnie z *Dao*, osiągną niezwykłą biegłość w działaniu, we wszelkiej aktywności. Jednak aby tak się stało, muszą porzucić wyuczone formy zachowania i „zatwardziałe przekonania” (kolejny tytuł rozdziału Zhuangzi), powrócić do niewinności dziecka, być jak „nieociosany kłoc” – *pu* (symbol naturalnego przedmiotu, nieprzetworzonego przez cywilizację) oraz działać w zgodzie z ruchem świata, z przemianami *yin* (阴) i *yang* (阳), nie czyniąc nic na siłę.

³⁰ A. Watts, op. cit., s. 157.

³¹ Laozi, op. cit., s. 58.

³² A. I. Wójcik, *Filozoficzne podstawy...*, op. cit., s. 193.

Wtedy cały świat i Niebiosa będą im sprzyjały. Czegokolwiek się nie podejmą, będzie zrealizowane z najwyższą skutecznością. Taki sposób aktywności nosi nazwę *wuwei* – działanie przez niedziałanie. Chodzi w nim o to, by robiąc coś, włączyć się w bieg Natury, której potężne siły w swoim ruchu wesprą naszą aktywność. Przykładem może być dryfowanie tratwą z biegiem rzeki lub żeglowanie. Przeciwnieństwem jest opisywany przez Mengzi człowiek, który postanowił pomóc rosnąć warzywom w swoim ogrodzie i ponaciągał je troszkę. Był szczerze zdziwiony, gdy okazało się, że w szybkim czasie umarły.

Wuwei jest jednym z tych fascynujących pojęć daoistycznych, które nie tylko trudno wyjaśnić, ale nawet przetłumaczyć. W powszechnym użyciu jest tłumaczenie „działanie przez niedziałanie”, co przeczy jednej z podstawowych w Europie zasad logicznego myślenia – zasadzie niesprzeczności. Nie może coś być i nie być zarazem, odpowiednio zaś: nie można działać i nie działać zarazem. Etymologicznie rzecz rozpatrując, termin *wuwei* składa się z dwóch znaków: *wu* oznaczającego „niebyt”, „pustkę” bądź „nic” oraz *wei*, które oznacza „działanie”, „robienie czegoś”, „aktywność” i „zdolność do tworzenia”. W badaniach nad filozofią daoistyczną, jak pisze JeeLoo Liu, „istnieją co najmniej trzy interpretacje tego określenia: (1) dosłownie «nierobienie niczego»; (2) «brak zamiarów i pragnień» ze strony działającego podmiotu; (3) działanie, które niczego nie wymusza, ale przynosi rezultat”³³. I jak chwilę potem zaznacza: „komentarze samego Laoziego na temat zasady niedziałania dają podstawę do wszystkich trzech interpretacji”³⁴. Wydaje się zatem, iż wybór określonej interpretacji podyktowany jest zakresem rozważań i punktem odniesienia. Użycie którejkolwiek z interpretacji będzie równie użyteczne w wyjaśnianiu pojęcia, jeśli tylko użyjemy adekwatnego kontekstu. Tak opisuje to Zhuangzi:

Rzemieślnik Chui potrafił obrabiać [materiał ręcznie] tak, jakby [używał] cyrkla i kątownika. Jego palce przeistaczały się wespół z niezliczonymi bytami, a umysł nie pozostawał [skupiony na czynności]. Dlatego taras jego ducha był jednolity i otwarty. Dopasowanie buta to zapomnienie o stopie, dopasowanie pasa to zapomnienie o talii, dostosowanie umysłu to zapomnienie wiedzy o tym, co słuszne, i o tym, co błędne. Dopasowanie zrozumienia czynności to niezmiennianie wnętrza, niekroczenie za tym, co na zewnątrz. Gdy zaczniesz się od dopasowania, nie będzie już nigdy niedopasowania. Oto dopasowanie będące zapomnieniem o dopasowaniu!³⁵

Gdy jesteśmy dopasowani do rzeczywistości, to łatwo osiągamy, co zamierzaliśmy. To jest podążanie zgodnie z *Dao*. *Wuwei* to dopasowanie naszego działania do działania świata.

³³ JeeLoo Liu, op. cit., s. 147.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Zhuangzi, op. cit., s. 200.

MISTRZOSTWO W DZIAŁANIU

Teksty daoistyczne pełne są opowieści o ludziach osiągających niezwykłą biegłość w swej sztuce dzięki zjednoczeniu swego umysłu z biegiem rzeczy i nieczynieniu niczego na siłę. Jedną z najsłynniejszych jest opowieść o kucharzu/rzeźniku Dingu. Krajał on woły z tak niebywałą zręcznością, iż obserwujący go książę Wenhui był porażony jego kunsztem. Ding wyjaśniając wyznał, iż źródłem jego biegłości jest *Dao*,

[...] które wyżej sięga od kunsztu. [...] Powstrzymałem moje poznanie [zmysłowe] i oparłem się na naturalnej zasadzie. Uderzam w wielkie szczeliny [pomiędzy kośćmi], kieruję [nóż] tam, gdzie są puste miejsca, stosuję się do właściwości budowy [wołu]. [...] Dobry kucharz zmienia nóż rokrocznie, bo kraje. Przeciętny kucharz zmienia nóż co miesiąc, bo rąbie. Nóż twego sługi ma lat dziewiętnaście i pociął już tysiące wołów, a ostrze jego jest ciągle świeże [...]. Stawy mają szpary, a ostrze mego noża nie ma grubości. Jeżeli wkładamy coś, co nie ma grubości, w szparę, wtedy dla ruchu ostrza jest aż nadto miejsca. [...] Przezornie mając się na baczności, patrząc, gdzie się mam zatrzymać, posuwam się powoli, nieznacznie poruszając nożem, i nagle wszystko się rozstępuje niczym osuwająca się ziemia. [...] Książę Wenhui rzekł: «To wspaniale! Słuchając słów kucharza Dinga, poznałem [sztukę] pielęgnowania życia»³⁶.

Zręczność Dinga nie jest tylko i wyłącznie sumą jego ruchów oraz nie wynika jedynie z ich powtarzania, aczkolwiek jest niemożliwa bez wytrwałej i długotrwałej praktyki. Polega ona na przekroczeniu umiejętności rzemieślniczych, wyuczonych ruchów i zjednoczeniu się z *Dao* podczas wykonywania czynności. Ding nie czyni nic na siłę, szuka odpowiedniej drogi dla swego działania i ją znajduje. Jego umysł jest „pusty” i skoncentrowany na krojeniu wołów, a raczej na zasadzie tej czynności. Działa zgodnie z Naturą, nie tnąc tam, gdzie się nie da, szukając najlżejszej i najprostszej drogi. Idzie ścieżką Natury i dzięki temu idzie lekko. Na przykładzie z tej opowieści widać jasno, na czym polega idea działania w daoizmie jako przekroczenia rzemiosła rozumianego jako posługiwanie się wypracowanymi formami kultury. Poziom wykonywania czynności, na którym można działać zgodnie z *Dao*, jest związany z kwalifikacją duchową, ze stanem mentalnym. Osiągnięcie tego stanu jest warunkiem koniecznym, lecz nie wystarczającym. Ding nie mógłby krajać wołów z mistrzostwem, które wzbudziło taki podziw księcia Wenhui, gdyby poświęcił się tylko medytacji oczyszczającej umysł. Mało tego, dostępne światectwa mistrzów *Tai Ji* (sztuki walki będącej jedną z ekspresji daoizmu) wskazują, iż podejmowanie takich mentalnych praktyk w sposób wyizolowany, bez

³⁶ Ibidem, s. 48.

połączenia pracy umysłu z czynnościami manualnymi, jest bezsensowne. Do odpowiedniej pustki w umyśle, do zdolności takiej koncentracji na czynności i obserwacji rozwijającej się sytuacji, tak aby można było praktykować „działanie przez niedziałanie”, dochodzi się drogą mozolnych ćwiczeń, drogą wprawiania się w wykonywaniu zwykłych czynności fizycznych, dzięki którym potem można wejść na drogę *Dao*. Innymi słowy, Ding kroi w ten sposób woły, gdyż nieprzerwanie to robi. Do tej czynności dodaje świadomość sposobu działania – *wuwei*, dzięki pracy nad tym staje się jak „nieociosany kłoc”, jego umysł staje się pusty. W efekcie osiąga poziom mistrzostwa, który wydaje się niemożliwy do osiągnięcia dla „zwykłego” człowieka. Droga do *Dao* wiedzie zatem przez rzemiosło, zwykłe czynności. *Daoren* to nie „uduchowiony” intelektualista, stroniący od pracy fizycznej, lecz Mistrz w działaniu, który przeszedł drogę opanowania umiejętności poprzez poznanie jej form – ustalonych sposobów postępowania, by następnie wznieść się ponad nie i zdobyć umiejętność radzenia sobie we wszystkich możliwych, niepowtarzalnych sytuacjach. Nie ma bowiem dwóch identycznych wołów na świecie i kto tego nie wie, sądząc, że wszystkie woły mają tę samą postać, będzie musiał prędko nóż wymienić.

W celu pełniejszego naświetlenia kwestii daoistycznej strategii działania przywołam przykład sztuki walki *Tai Ji Quan* (太极拳), zwanej często daoistyczną sztuką walki, choć bardziej łączy się ją z religią daoistyczną niż filozofią. Osiągnięcie mistrzostwa w *Tai Ji* ma umożliwiać wygrywanie walk z nieznanymi nierzadko przeciwnikami, często bez formalnego przygotowania – w Chinach do XX w. nie obowiązywało formalne wyzywanie do walki, uprzedzałoby ono bowiem przeciwnika o ataku, a to zmniejszałoby skuteczność działania i pewność wygranej. Pojawiło się więc pytanie: jak za pomocą ograniczonej ilości form (wzorów poruszania się), z których każda składa się z ograniczonej ilości ruchów, sprostać, jeśli nie nieskończonej, to z pewnością nieprzeliczalnej liczbie możliwych sytuacji, z których każda może być niepowtarzalna? Nie można nauczyć się działać w takich sytuacjach, powtarzając jedynie ograniczoną, nawet niezwykle wielką, liczbę ruchów. Ćwiczenie form nie służy jedynie nauczeniu się ich na pamięć, by potem stosować je w walce. Służy do osiągnięcia pewnego stanu mentalnego – „przeźroczystego umysłu”. Stan ten osiągniemy, gdy czynności fizyczne zostaną doprowadzone do maksymalnie wysokiego poziomu wykonywania – technika stanie się „przeźroczysta”. Co ciekawe, zmiany te są równoczesne i zależne od siebie, to znaczy nie osiągniemy odpowiedniego stanu mentalnego bez umiejętności manualnych i odwrotnie, czynności manualne nie będą się polepszały, jeśli nie będziemy potrafili podczas ich wykonywania osiągnąć odpowiedniej „uważności”. Nie chodzi w tym wypadku o „europejskie” natężenie uwagi i skoncentrowanie jej tylko na jednej czynności, lecz wręcz przeciwnie, umysł musi pozostawać pu-

sty, nieskoncentrowany na żadnym wyodrębnionym aspekcie sytuacji, postrzegający swobodnie i bez napięcia otaczającą nas „okolicę”. W ten sposób nic nie ujdzie naszej uwagi i wszystko pozostanie pod kontrolą. Tylko w takim stanie mentalnym i z odpowiednimi umiejętnościami fizycznymi (jeszcze raz mocno podkreślam nierozłączność tych dwóch aspektów działania) możemy liczyć, iż nasze działania będą skuteczne. O tym mówi Ding, gdy wspomina, że „pojmuje teraz woły duchowo, nie patrząc na nie oczyma”³⁷. Jednak aby to osiągnąć, przez trzy lata musiał ciąć woły, widząc tylko woły. Potem, dzięki odpowiedniej praktyce, mógł osiągnąć „pustkę” w umyśle, który nie był już zaprzątnięty wieloma innymi rzeczami. Wtedy Ding mógł praktykować *wuwei* i dzięki temu w działaniach „oprzeć się na naturalnej zasadzie”, czyli działać jak Natura. Ulubionym przykładem daoistów jest woda, która jest miękka i zawsze na dole, a skruszy najtwardsze skały i zawsze dla siebie drogę znajdzie. Gdyż jak mówi Laozi: „Delikatne i słabe pokona twarde i silne”³⁸. Zatem należy tak działać, jakby się nie działało, a będzie nam Natura pomagała i nie napotkamy żadnych przeszkód.

Aby tak się stało, musimy używać «tego, co nie ma żadnej grubości», do «znajdowania wolnej przestrzeni». Innymi słowy, musimy niejako odchudzić własne «ego» i płynąć z prądem; nie stawiać za wszelką cenę na swoim i nie robić niczego na siłę. Kto to potrafi, ten zdobywa «klucz do pielęgnowania życia» (jak brzmi tytuł trzeciego rozdziału *Księgi Zhuangzi*)³⁹.

Równie dobitnie o takiej metodzie działania mówi opowieść o stolarzu Qingu z XIX rozdziału *Prawdziwej Księgi Południowego Kwiatu* zatytułowanego „O rozumieniu pełni życia”. Wyrzeźbił on tak wspaniały stojak na dzwon, iż obecni stali zadziwieni i patrzyli na jego dzieło, „jakby widzieli zjawę i ducha”. Na pytanie księcia Lu, w jaki sposób mógł stworzyć taką rzecz, Qing tłumaczy, iż jest w tym działaniu pewna zasada. Mówi on, iż

[...] koniecznie trzeba postem uspokoić umysł. Po trzech dniach postu nie śmiem myśleć już o gratulacjach, zachwytach, zaszczytach czy zapłacie. Gdy poszczę pięć dni, nie śmiem myśleć już o krytyce, chwale, zręczności i niezdarności. Gdy poszczę siedem dni, nagle zapominam, że mam cztery kończyny i cielesną formę. Wtedy to nie ma [dla mnie] książęcego dworu, [moja] zręczność osiąga stan [najwyższego] skupienia, a [rzeczy, które] rozpraszają [mnie] z zewnątrz, znikają. [...] To połączenie się z Niebem poprzez naturalność. Oto dlaczego ten przedmiot wydaje się [zrobiony] boską [ręką]!⁴⁰

³⁷ Zhuangzi, op. cit., s. 48.

³⁸ Laozi, op. cit., s. 81.

³⁹ JeeLoo Liu, op. cit., s. 175.

⁴⁰ Zhuangzi, op. cit., s. 199.

W *Zhuangzi* znajdujemy również opowieści dotyczące aktywności w dziedzinach, które w Europie nazwalibyśmy *stricte* artystycznymi. Jak wskazuje opowieść z rozdziału „Obroty Nieba”, muzykę najwyższej próby można grać tylko podążając za Naturą, za *Dao*. Porusza ona wtedy istoty ludzkie w sposób nieporównywalny z czymkolwiek innym.

Beimen Cheng powiedział do Żółtego Cesarza: „Gdy usłyszałem muzykę Xianchi, którą cesarz grał na pustkowiu Dongting, na początku ogarnęło mnie przerażenie, za drugim razem wyczerpanie, następnym razem poczułem się zagubiony. Niepewny i zdezorientowany, nie mogłem powrócić do równowagi”. Cesarz powiedział: „Zbliżyłeś się do sedna! Gram [tę muzykę] przy pomocy ludzi, kieruję nią przy pomocy Nieba [...]. Bo najwyższa muzyka odbija ludzkie sprawy, podąża za zasadą Nieba, wprawiana jest w ruch pięcioma *de*, odbija naturę. [...] Słuchając, nie słyszy się jej dźwięków, patrząc, nie widzi się jej kształtu. Wypełnia Niebo i Ziemię, obejmuje sobą sześć krańców. Znow chciałeś ją usłyszeć, ale nie mogłeś. Dlatego byłeś zagubiony. Owa muzyka zaczęła się przerażeniem, dzięki przerażeniu byłeś poruszony. Następnym [uczuciem], które w niej zawarłem, było wyczerpanie, a dzięki wyczerpaniu wycofałeś się. Na koniec było zagubienie, a dzięki niemu [poczułeś się] głupi. Dzięki [poczuciu] głupoty [osiągnąłeś] *dao*, a *dao* unosi cię i możesz się z nim zjednać”⁴¹.

Powyższy cytat to piękny fragment mówiący o przekonaniu daoistów dotyczący siły oddziaływania muzyki. Podobnie jak w filozofii konfucjańskiej, muzyka pozwala wspiąć się na wyższy poziom świadomości, a muzyka tworzona na drodze *Dao* unosi słuchaczy i pozwala im również osiągnąć *Dao*.

[Tej muzyki] stałość jest niewyczerpana, jednak nie można jej przewidzieć. [...] Dźwięki rozlegają się szeroko, sława osiąga wyżyny blasku. [...] Pragnąłeś zastanowić się nad [melodią], ale nie mogłeś jej zrozumieć, patrzyłeś na nią, ale nie mogłeś [jej] dojrzeć, podążyłeś za nią, ale nie mogłeś jej dogonić. [...] [dźwięki] dostroiłem [do siebie] naturalnym przeznaczeniem, dlatego na pozór chaotycznie rodziły się jednocześnie niczym las tonów, bez [żadnego] kształtu. Rozłożone szeroko, ale nie ciągnięte, ciche i skryte, bezdźwięczne. [...] Płynące i rozpraszające, nie mają dominującego, stałego tonu. Nasze pokolenia dziwią się [tej muzyce, pozostaje ona] dla wielkich mędrców do zbadania. [...] Bez słów, ale z radosnym umysłem, to się zwie niebiańską muzyką⁴².

Bez umiejętności współpracowania z Naturą, bez praktykowania *wuwei*, bez podążania za zmianami Nieba i Ziemi, nie można grać takiej muzyki.

⁴¹ Ibidem, s. 155.

⁴² Ibidem, s. 156.

Równie instruktywny jest fragment rozdziału *Tian Zifang* o tym, jak książę Yuan chciał, aby mu

[...] namalowano obraz. Zjawili się wszyscy pisarze, którzy przyjmowali [polecenie i materiały malarskie], składali pokłon i stawali [w szeregu]. Ślinili pędzle i rozrabiali tusz, a połowa była na zewnątrz. Jeden z pisarzy przyszedł spóźniony. Nie spieszył się, odprężony, a po przyjęciu [polecenia] i pokłonie, nie stanął [wraz z innymi], ale skierował się do swej kwatery. Książę polecił, by ktoś go obserwował. [Pisarz] rozwiązał szatę i obnażony usiadł na macie. Książę rzekł: „Ten się nada. Oto prawdziwy malarz”⁴³.

Tu także widać, że malarz, który przed podjęciem manualnych czynności oddał się uspokojeniu umysłu, został uznany za „prawdziwego” artystę. Rozwiązując szatę i siadając obnażony na macie, malarz rozpoczął pracę, zaczął wchodzić w proces twórczy, którego zwieńczeniem ma być namalowanie przezeń obrazu. Praca artystyczna rozpoczyna się od osiągnięcia odpowiedniego stanu umysłu. Tak wyjaśnia ten fragment tłumacz *Prawdziwej Księgi* Marcin Jacoby:

Sens frazy jest jeden: artysta usiadł odprężony, starając się skupić przed rozpoczęciem dzieła. Ustęp stanowi jedną z najstarszych chińskich wzmianek o malarzach, a szczególnie przytoczone tu wyrażenie powtarzane było w niezliczonych traktatach malarskich późniejszych wieków. Stało się jednym z kluczowych powiedzeń w chińskiej teorii malarskiej, symbolem swobody twórczej i wagi natchnienia⁴⁴.

Jak widać, wprowadzenie umysłu w odpowiedni stan stało się w Chinach warunkiem „dobrej roboty”, nie tylko zresztą w malarstwie, ale w sztuce kręgu *wenren* nabrało znaczenia zasady prymarnej. Jest to wyraźne nawiązanie do daoistycznego ideału oderwania/zapomnienia. Artysta „zasiada, by w ciszy i spokoju swego gabinetu pozbyć się tego wszystkiego, co jeszcze wypełnia jego umysł – zasiąść w zapomnieniu (*zuo wang*) [...]”. Pusty – naprawdę potrafi, jest prawdziwym malarzem”⁴⁵.

ZAKOŃCZENIE

Możemy zatem stwierdzić, iż daoistyczna koncepcja sztuki polega na przekroczeniu rzemiosła i osiągnięciu w działaniu jedności z *Dao*. Biegłość w sztuce jest

⁴³ Ibidem, s. 221.

⁴⁴ Zhuangzi, op. cit., s. 226.

⁴⁵ A. I. Wójcik, *Filozoficzne podstawy...*, op. cit., s. 208.

wynikiem zarówno sprawności pochodzącej z praktyki manualnej, jak i praktykowania pewnej postawy mentalnej – postawy zapominania wyuczonych form kultury, oczyszczania umysłu. Idealem działania jest *wuwei* – działanie przez niedziałanie, co możemy wyjaśnić jako skuteczne działanie bez przymusu. Dzięki temu nasze *de*, rozumiane jako „skuteczność”, wzrasta, w efekcie czego możemy podążać w działaniu zgodnie z *Dao*. Sztuka w daoizmie rozumiana jest bardzo szeroko. Obok form aktywności, które z tej perspektywy moglibyśmy nazwać artystycznymi, obejmuje ona każde działanie człowieka, bowiem jej formą jest „sztuka pielęgnowania życia”, która nie polega na pewnych wydzielonych rodzajach działania/czynnościach, lecz na jakości wszelkiego działania. Innymi słowy, doskonaląc się w jakiegokolwiek działalności, podążając w jej praktykowaniu zgodnie z *Dao*, można stać się *daoren*, a to właśnie jest celem każdej sztuki. Choć prosto brzmi, nie jest to jednak proste. Teksty przedhanowskich daoistów były dla praktycznych Chińczyków tak samo trudne do zrozumienia, a idee do realizacji, jak teksty i idee dzisiejszych przedstawicieli kultury zachodniej. Ale daoistyczna koncepcja sztuki nie poszła w niepamięć. Zajęła trwałe, godne swej wagi miejsce w kulturze chińskiej, stając się częścią gruntu, na którym trwa i wzrasta od ponad 2000 lat. Została zaadaptowana przez intelektualne elity – konfucjańskich urzędników-filozofów, którzy na jej bazie wypracowali ideał *feng liu* (风流), swobodnego artysty-filozofa, mędrca-ekscentryka, traktującego swoje życie jak dzieło sztuki. Znalazła swoje odbicie w artystycznych zajęciach *wenren*, w sztuce picia wina i herbaty, w konkursach poetyckich, a przede wszystkim w artystycznej praktyce „swobodnej ekspresji”, którą odnajdujemy w kaligraficznym stylu „trawiaستم” (*cǎoshū*, 草书), i w „malarstwie jednego uderzenia pędzla” (*yihua*, 一画). Strategia „działania przez niedziałanie” zajęła również poczesne miejsce w systemach wewnętrznych stylów walki, w których twardą siłę przeciwnika zwycięża się „miękkością” i elastycznością, za wzór stawiając sobie siłę i skuteczność działania wody. Utrwaliła się w świadomości społecznej na poziomie działania zwykłych ludzi, którzy starają się ją wykorzystywać w czynnościach dnia codziennego, gdyż jak czytamy u Laozi: „tylko *dao* zręcznie wszystko wspomaga i prowadzi ku doskonałości”⁴⁶.

THE CONCEPT OF ART IN CLASSICAL DAOISM

The concepts of art created in Far East are by no means as homogeneous as it seems from the perspective of Europe. But they are certainly significantly different from those from „Old Continent”. In cultures of Confucian circle, most influenced is conception developed in wneren society – Confucian clerks-philosophers, who recognized artistic

⁴⁶ Laozi, op. cit., s. 91.

activity as continuation of their philosophical practice. In spite of conventional opinions about antagonism of traditional Chinese old schools of philosophy – Daoism and Confucianism, the former strongly influenced the development of both the contemporary Confucian philosophy and The Confucian concept of art. In the essay I am writing about concept of art contained in Daoist's classical texts, and base of Daoism as well. It is no doubt that it influenced for development of culture of China and Far East generally, affecting both Confucianism and Buddhism, what resulted in Chinese Buddhist School *chan*, in Japan called *zen*. It is worth noting that like in other Chinese philosophical schools, in classical Daoism art is not limited to the area of art in European meaning, but refer to every human activity. It is strategy of action, exceeding the craftsmanship, which leads to wisdom. Is activity of sages.

BIBLIOGRAFIA

1. Feng Y., *Krótką historia filozofii chińskiej*, tłum. M. Zagrodzki, Warszawa 2001.
2. JeeLoo L., *Wprowadzenie do filozofii chińskiej. Od myśli starożytnej do chińskiego buddyzmu*, tłum. M. Godyń, Kraków 2010.
3. Laozi, *Księga dao i de z komentarzami Wang Bi*, tłum. A. I. Wójcik, Kraków 2006.
4. Liezi, *Prawdziwa Księga Pustki*, tłum. M. Jacoby, Warszawa 2006.
5. Schwartz B. I., *Starożytna myśl chińska*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2009.
6. Watts A., *TAO strumienia*, tłum. M. Obarski, Poznań 1996.
7. Wójcik A. I., *Filozoficzne podstawy sztuki kręgu konfucjańskiego*, Kraków 2010.
8. Wójcik A. I., *Koncepcje człowieka w filozofii taoistycznej*, „Miscelanea Philosophica” 1998, nr 3–5.
9. Zhuangzi, *Prawdziwa Księga Południowego Kwiatu*, tłum. M. Jacoby, Warszawa 2009.
10. *Dialogi konfucjańskie*, tłum. K. Czyżewska-Madajewicz, M. J. Künstler, Z. Tłumski, Wrocław 1976.

MAGDALENA LUDERA
(UNIwersytet Jagielloński)

PROBLEM „TRADYCJI MALARSTWA IKONOWEGO”
W PÓŹNYCH IKONACH NA ZIEMIACH RUSKICH
RZECZYPOSPOLITEJ (2. POŁ. XVII–XVIII W.)

W POSZUKIWANIU NOWYCH PERSPEKTYW BADAWCZYCH

W polskich badaniach nad późnym malarstwem ikonowym zauważalnych jest kilka brzemiennych w skutki tendencji, które wydają się wynikać z dwóch metodologicznych paradygmatów uformowanych jeszcze w XIX wieku. W ramach poszukiwania nowych perspektyw badawczych celem niniejszego opracowania jest próba weryfikacji ograniczeń obecnych w rozważaniach zwłaszcza nad osiemnastowiecznym malarstwem powstającym dla Cerkwi.

TENDENCJE W BADANIACH NAD PÓŹNYM
MALARSTWEM IKONOWYM

Można zaryzykować twierdzenie, że przedmiotem zainteresowania polskich badaczy są niemal wyłącznie te dzieła, które odpowiadają z góry określonemu wyobrażeniu o malarstwie ikonowym. Nie mieści się w nim nurt osiemnastowiecznych ikon silnie okcydentalizujących, którym odmawia się nawet właściwego im miana ikon¹. Taka postawa tłumaczy długą nieobecność w polskim obiegu naukowym pogłębionych rozważań nad osiemnastowiecznym malarstwem powstającym dla cerkwi unickich i prawosławnych na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej². Nie bez znaczenia wydaje się także to, że w przekrojowych opracowaniach dotyczących malarstwa ikonowego w zbiorach polskich (w najszerszych ujęciach od średniowiecza do współczesności) przykłady z drugiej połowy XVIII i początków XIX wieku zwykle stanowią najmniejszy procent

przedstawianego i ilustrowanego materiału, podczas gdy szerzej uwzględniane są ikony z drugiej połowy i końca XIX wieku³. Ponadto zdecydowana większość reprodukowanych tam ikon z XVIII wieku to malarstwo o małej wartości artystycznej albo ikony rosyjskie kręgu staroobrzędowców. Znamienne jest także to, że najwięcej osiemnastowiecznych ikon reprodukuje się w Polsce właśnie w muzealnych katalogach ikon staroobrzędowców, które w ostatnich latach zyskały na popularności⁴.

W badaniach nad późnym malarstwem ikonowym częstym punktem odniesienia są spostrzeżenia Barbary Dąb-Kalinowskiej, w tym w rozprawie o ikonach rosyjskich XVII i XVIII wieku. Rozprawa koncentruje się nie tyle na samych ikonach, ile na wyjaśnieniu przyczyn „przebudowy świadomości” i odejścia „od tradycyjnego sposobu obrazowania, przejętego wraz z teologią ikony z Bizancjum” – co z kolei sprowadza się do pisania „o rozpadzie, niszczeniu tradycji”⁵. Ponadto wciąż pokutuje w badaniach kontrowersyjny pogląd, że z osiemnastowiecznego malarstwa cerkiewnego w Rzeczypospolitej to ikony prowincjalne bądź ludowe zasługują na szczególną uwagę jako charakterystyczny przejaw sztuki tego kręgu kulturowego. Powtarzana jest opinia Janiny Kłosińskiej, że ich „formy schematyczne i półabstrakcyjne, choć mało wierne lub całkiem obce dawnym tradycjom, mimo wszystko potrafiły oddać specyficzny klimat obrazów cerkiewnych”⁶. Badania oparte na arbitralnym wydzieleniu jedynie części osiemnastowiecznego dziedzictwa Cerkwi w Rzeczypospolitej doprowadziły do niskiej oceny poziomu artystycznego i treści ideowych całego malarstwa ikonowego tego czasu i terenu⁷, co jest paradoksalnym wnioskiem wobec powszechnej opinii o XVIII stuleciu jako „złotym wieku” dominującej wówczas w Rzeczypospolitej Cerkwi unickiej.

Równocześnie w opracowaniach o późnym malarstwie cerkiewnym w Rzeczypospolitej nie doceniono kluczowego zjawiska, jakim jest praktyka artystyczna twórców równocześnie w służbie Kościoła i Cerkwi. Literatura jedynie wzmiankuje takich artystów, często nawet nie wymieniając ich z nazwiska bądź w ogóle nie zauważając ich trybu pracy⁸. Najczęściej badacze ograniczają się do zdawkowych i właściwie przeciwstawnych wniosków w zależności od przyjętej metodologii: dla zwolenników badań artystyczno-historycznych tacy artyści oraz ich dzieła stanowić mają dowód zgodnego współzycia kultury „Wschodu” z „Zachodem” na terenach pogranicza wyznaniowego Rzeczypospolitej⁹, a dla tych, którzy opowiedzieli się za badaniem ikon metodą tzw. teologii ikony – przejaw utraty tożsamości twórców „zokcydentalizowanego” malarstwa ikonowego¹⁰.

METODOLOGICZNE PARADYGMATY W BADANIACH NAD PÓŹNYM MALARSTWEM IKONOWYM

Zarysowany stan polskich badań nad późnym malarstwem ikonowym unaocznia tendencję do pomijania „zokcydentalizowanych” ikon z XVIII wieku na rzecz faworyzowania ikon prowincjonalnych czy ludowych, a także do zaniebdywania charakterystycznych przejawów życia artystycznego tego czasu. Na taki stan rzeczy wydają się wpływać głównie dwie koncepcje badawcze o dziewiętnastowiecznym rodowodzie: metoda tzw. teologii ikony oraz metoda analizy, traktowana jako uniwersalna dla ikon wszystkich czasów, izolująca artystyczno-ideowe rozwiązania „Wschodu” i „Zachodu”.

Paradygmat definiowania pojęcia „ikony” nie poprzez funkcję kultową obrazu w Cerkwi¹¹, ale także poprzez kryterium stylowe, określone w oparciu o teksty teologiczne przez rosyjskich filozofów religijnych i teologów końca XIX i XX wieku (P. Florenski, L. Uspienski, P. Ewdokimow, S. Bułgakow)¹², został przejęty przez niektórych historyków sztuki w ramach badań malarstwa ikonowego metodą tzw. teologii ikony. W efekcie jej stosowania określono stałe elementy ikony (zwane „strukturalną zasadą sztuki bizantyńskiej”¹³, cechami „obrazów niepodobnych”¹⁴ czy po prostu „kanonem”¹⁵), których obecność bądź absencja w malarstwie datowanym od I/II do XX wieku¹⁶ ma rzekomo decydować o stopniu „tradycjonalizmu”, a co za tym idzie „ortodoksyjności” ikon. Ostatnio elementy te zestawiał w formie listy Michał Janocha w pracy o „problemie kanonu” w malarstwie ikonowym na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej (XV–XVIII wieku)¹⁷: Według badacza są to: „ujęcie płaszczyznowo-linearne”, „perspektywa «odwrócona»”, „hierarchia ideowa”, „frontalizm”, „planimetryczny system proporcji”, „światło «wewnętrzne»”, „typizacja postaci”, „kanon kolorystyczny ze szczególną rolą złotego tła”, „napisy”. W innym miejscu Janocha pisał również o „kanonie technicznym”¹⁸ oraz dominacji „kolistego” pojmowania czasu (w odróżnieniu od „liniowego”, historycznego), akcentującego trwanie i wieczność¹⁹.

Metoda „teologii ikony” sankcjonuje zatem arbitralny wybór ikon-„strażników kanonu”²⁰, które w XVIII wieku pochodzą głównie z prowincjonalnych cerkwi. Ta ahistoryczna metoda musiała nieuchronnie doprowadzić do odczytania dzieł malarstwa ikonowego w Rzeczypospolitej XV–XVIII wieku w kategorii powolnego upadku, którego smutnym dowodem miały być rzekomo dzieła drugiej połowy XVIII stulecia.

Metodologiczny mechanizm izolowania artystyczno-ideowych rozwiązań „Wschodu” i „Zachodu” nagminnie stosują badacze w analizie ikon wszystkich czasów, od średniowiecza do współczesności. Nie sam fakt podziału budzi wątpliwości, lecz sposób definiowania elementów każdej z grup. „Wschodnia tradycja” automatycznie utożsamiana jest bowiem z wymienionymi elementami

„kanonu ikony”, a traktowane jako odrębne od niej „zachodnie” rozwiązania artystyczne automatycznie uznawane są za niezdolne do przekazywania jakichkolwiek myśli teologicznych funkcjonujących w Cerkwi²¹. Rozumowanie w kategoriach antytezy „Wschodu” i „Zachodu” funkcjonowało w myśli historycznej czasów minionych, jednak pojęcia te okazały się wyjątkowo pojemne²². Oparta na modelu „Wschód – Zachód” metoda analizy ikon jest zatem silnie osadzona w mitach Europy (zwłaszcza w „stereotypie granicy kultur”²³), jednak równocześnie wydaje się bezpośrednią kalką dziewiętnastowiecznych tekstów o ideologicznej wymowie²⁴. Sprzyjała im obecna także w XX wieku (choć nieaktualna w myśl współczesnej metodologii) koncepcja sztuki narodowej, definiująca „rdzenne” rozwiązania artystyczno-ideowe, właściwe tylko jednemu narodowi (ukraińskiemu, rosyjskiemu lub polskiemu)²⁵. Niech za przykład posłużą zapisy w księgach inwentarzowych Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego przy Prawosławnym Bractwie Bogurodzicy w Chełmie (I: 1893–1906; II: 1906–1914) oraz brackie sprawozdania dotyczące zbiorów muzealnych²⁶. Muzeum założyli Rosjanie w 1882 roku w celu gromadzenia eksponatów potwierdzających obecność tradycji prawosławnej na wschodnich terenach Królestwa Polskiego, co z kolei miało uzasadniać niszczenie „wtórnego” dziedzictwa unickiego na tym terenie²⁷. Z tego zapewne względu przenoszone do muzeum ikony (co ciekawe, głównie z cerkwi unickich) opisywano według klucza:

- „prawosławne” bądź „ruskie”, bądź „stare rusko-bizantyńskie malowanie”;
- „unickie podłe malowanie”, „pędzel unicki i podły”, malowanie „w tradycji cerkwi wschodniej z czasów przed Synodem Zamojskim”;
- „zachodnie malowanie” bądź malarstwo „w duchu rzymskim” bądź „w stylu katolickim”;
- „ciekawe mieszanki elementów wschodnich i zachodnich” bądź „zachodnio-ruskie malowanie”²⁸.

W corocznych sprawozdaniach Bractwa Bogurodzicy nie brak nadinterpretacji sugerujących jedyny właściwy odbiór ikon niezaliczonych do „prawosławnego malowania”, czego przykładem jest unicka ikona św. Jerzego z cerkwi w Suchowoli koło Zamościa²⁹. Jej nieporadny rysunek miał rzekomo wywoływać u odbiorców chęć obrony Moskwy przed różnowiercami³⁰.

Przy założeniach koncepcji sztuki narodowej osiemnastowieczne ikony nurtu okcydentalizującego w Rzeczypospolitej istotnie mogły się wydawać kłopotliwym przedmiotem badań. Niewykluczone, że zwrot badaczy ku prowincjonalnym ikonom tego czasu i terenu oraz ku ludowym twórcom Cerkwi miał choć w jakimś stopniu zaspokoić „zapotrzebowanie” ukraińskich kręgów naukowych na sztukę odrębną od „zachodniej” i odrębną od polskiej w ramach budowania ukraińskiej tożsamości narodowej i panteonu twórców narodowych³¹. Z kolei polscy badacze z zapalem dowodzili „zachodniego” rodowodu artystycznych rozwiązań w nowożytnych ikonach ludowych w Rzeczypospolitej, co służyło

włączaniu dziedzictwa ziem ruskich Rzeczypospolitej do dziejów sztuki polskiej (i tylko polskiej)³². Nieprzekonujące są jednak próby rozgraniczania niemal zawsze bezstylowych rozwiązań formalnych w osiemnastowiecznych ikonach ludowych w Rzeczypospolitej na te o rzekomo „cerkiewnej”, „bizantynizującej”, „tradycyjnej” genezie oraz na te o rodowodzie „zachodnim”. W istocie z perspektywy historyka sztuki nie istnieje „styl ludowy” specyficzny dla osiemnastowiecznych ikon w Cerkwi oraz diametralnie odmienny od niego „styl ludowy” właściwy obrazom w Kościele.

* * *

W świetle powyższych rozważań bezrefleksyjne określanie malarstwa cerkiewnego pogranicza wyznaniowego Rzeczypospolitej sformułowaniem „między Wschodem a Zachodem” ostatecznie utrudniło rozważania nad osiemnastowiecznymi ikonami. W stosunku do nich bowiem nie sprawdza się jako punkt wyjścia do dalszego wnioskowania ustalenie proporcji elementów w oparciu o jednorażowe zgrupowanie w osobnych zbiorach stylowo-ikonograficzno-ideowych wartości „Wschodu” i wartości „Zachodu”. Z faktu mniejszej lub większej „koncentracji” w dziełach cerkiewnych elementów z każdej z grup wyciągane są nieraz wątpliwe wnioski dotyczące tożsamości i kondycji Cerkwi i Kościoła, a także relacji między nimi. Przede wszystkim można mieć wątpliwości co do zasadności traktowania zacytowanych kilkunastu elementów „kanonu ikony” jako stałego kryterium oceny stopnia przywiązania do „tradycji malarstwa ikonowego”, a w następstwie jako podstawowego miernika znaczenia ikon oraz kondycji wiedzy teologicznej w środowiskach cerkiewnych³³. Pojmowanie „tradycji malarstwa ikonowego” w ciągu wieków wydaje się bowiem dynamiczne. Z tego względu zwroty „tradycja malarstwa ikonowego” oraz „tradycja Cerkwi” bądź „własna tradycja cerkiewna” w niniejszym opracowaniu występują w cudzysłowie. Każdy z nich oznacza właściwe danej epoce przekonanie o – tak ówczesnie nazywanym – zbiorze artystyczno-ideowych wartości. Z kontekstu dalszych rozważań będzie wynikać, czy chodzi o przekonanie o nawiązywaniu do bizantyńskiego dziedzictwa, czy przekonanie o ciągłości artystyczno-ideowych wartości w łonie Cerkwi. Na wybranych przykładach piśmiennictwa i dzieł sztuki z drugiej połowy XVII i XVIII wieku wskazać można kilka przejawów zmienności rozumienia „tradycji malarstwa ikonowego”.

„TRADYCJA MALARSTWA IKONOWEGO” W BIZANCJUM
A W CERKWI NOWOŻYTNEJ (XVII–XVIII W.)
NA PRZYKŁADZIE TECHNIKI IKON

Już w XVI wieku na ziemiach ruskich za wpisujące się w „tradycję malarstwa ikonowego” uważano elementy, które nie składały się na nią w okresie istnienia Cesarstwa Bizantyńskiego. Zachodzące zmiany w świadomości środowisk cerkiewnych dobrze ilustruje porównanie liberalnych w kwestii techniki artystycznej ikon postanowień drugiego soboru nicejskiego z 787 roku do szesnasto-, siedemnasto- i osiemnastowiecznych ruskich przekonań o tradycyjnym, a co za tym idzie ortodoksyjnym sposobie wykonania obrazów kultowych.

W nicejskich zapisach synodalnych nie ma mowy o jakimkolwiek „kanonie technicznym” ikon. Stwierdzono bowiem:

[...] przedmiotem kultu powinny być [...] czcigodne i święte obrazy (*eikonas*) malowane (*chromaton*), ułożone w mozaikę (*psefidos*) lub wykonane innym sposobem (*heteras hyles epitedeios*), które umieszcza się ze czcią w świętych kościołach (*eklesiis*) Bożych, na naczyniach liturgicznych (*en hierois skeuesi*) i na szatach (*esthesi*), na ścianach (*toichois*) czy na desce (*sanisin*), w domach czy przy drogach³⁴.

Symptomaticznie zmian jest rozprawa *O świętych ikonach* Maksyma Greka (1470–1555), mnicha z Athosu gruntownie wykształconego we Włoszech, który w 1517 roku na zaproszenie cara Wasyla III przybył do Moskwy w celu tłumaczenia ksiąg cerkiewnych na język ruski³⁵. Maksym Grek wydzielił dozwolone i zakazane techniki wykonania ikon, przekształcając tym samym w tej kwestii postanowienia przywołanego zresztą przez siebie drugiego soboru nicejskiego:

Malować święte ikony i wyobrażać, jak to i na Siódmym Soborze święci i mający Boga w sercu ojcowie zalecili, należy na wszelkim drzewie, na kamieniu, na słupach i na ścianach, ponieważ są trwałą istotą, czyli rzeczą. A na szkłe świętych ikon nie należy malować ani przedstawiać, ponieważ krucha to rzecz³⁶.

Wydaje się, że w XVII wieku na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej za przejaw „odwiecznej” tradycji obrazów kultowych uważano już konkretny sposób wykonania ikon, malowanych na drewnianym podobrazu i szczerze dekorowanych złotem bądź jego imitacjami, o czym świadczą instrukcje w *podlinnikach*³⁷, a przede wszystkim zachowane ikony tego stulecia niemal wyłącznie wykonywane w ten sposób. W literaturze za oczywiste uznaje się, że tak określoną technikę ruskich ikon wpisywano w „tradycję malarstwa ikonowego”, ale również bezrefleksyjnie przyjmuje się, że przez cały okres powstawania ikon na

drewnie ze szczególnym wykorzystaniem złota powszechnie nadawano im wyjątkowe, niemal teologiczne znaczenie³⁸. Stąd tworzone coraz częściej wraz z nasilającą się okcydentalizacją ikony na płótnie uważa się za dowód utraty tożsamości religijnej przez środowiska cerkiewne XVIII wieku³⁹. Czy istotnie jednak w XVIII wieku nastąpiła pod tym względem dramatyczna „przebudowa świadomości” w stosunku do wieku poprzedniego? Jak często w XVII wieku z drewnianym podobrazem i złotym tłem ikon wiązano konkretny przekaz ideowy, a jak często mamy do czynienia z niegdyś wypracowanym przez mistrzów, a następnie utrwalonym przez *podlinniki* nawykiem warsztatowym?

Celowość malowania ikon na drewnie była jasna dla autora inskrypcji znajdującej się na odwrocie ikony Matki Boskiej Chełmskiej. Inskrypcja ta, na podstawie analizy paleograficznej datowana na XVII wiek, spisana została częściowo po grecku, a jej treść jest następująca: „ΚΥΠΑΡΙΣΟ /σιρεч понам(ему)/ ЦИПРИС”⁴⁰. „Cyprysowe” podobrazie było traktowane jako potwierdzające atrybucję ikony św. Łukaszowi Ewangelście. Ów topos powtórzył choćby Jakub Susza (†1687) w *Phoenix tertiatu redivivus albo obraz starożytny chełmski*⁴¹, któremu szczególnie zależało na wykazaniu, że ikona chełmska to obraz „z Grecji zniesiony”:

Dowodem jest tego zapach wyśmienity, cyprysowy, z niego, gdy zarznie, wychodzący [...] jako w innych ciepłych krajach, tak u Grecyi i Palestynie, gdzie św. Łukasz przebywał, tego drzewa jest po dostatku. Nadto że obraz panny Mariae Majoris w Rzymie, tudzież Obraz Panny Częstochowskiej w Polsce, także na cyprycie są malowane, którym nie tylko głos gminu pospolitego, ale też Stolicy Apostolskiej, Łukaszu św. malowanie przypisuje: tedy i ten chełmski będący na cyprysie, zwłaszcza i jedneje ziemi ruskiej z Częstochowski z Grecyi zniesiony, nic innego, tylko Łukasza św. może mieć autora⁴².

Podkreślmy pragmatyczne rozumowanie Suszy o technice ikony – zauważył on po prostu łatwą dostępność cyprysów w krajach śródziemnomorskich, co ma tłumaczyć wybór tego materiału przez tam aktywnego malarza-ewangelistę. Susza wydaje się w tym względzie bliższy rozumieniu ikony w Bizancjum niż zwolennicy ahistorycznej metody „teologii ikony”, przeceniający znaczenie techniki obrazów kultowych. W opinii Suszy drewniane podobrazie ikony chełmskiej świadczyło o jej „starodawności”, co podnosiło jej status, ale nie było kryterium rozstrzygnięć, czy obraz chełmski jest ikoną, czy nie – dla Suszy było to oczywiste.

Znajomość neoplatonisko-chrześcijańskiej symboliki światła (jako atrybutu Boga i jego widzialnej natury), determinująca popularność złota w Bizancjum, nie była już tak powszechna w XVII wieku w Rzeczypospolitej, o czym świadczy wyłożona przez Piotra Mohyłę w *Lithosie...* krytyka nowego ikonostasu

bazylikańskiej cerkwi w Supraślu (ok. 1640–1643) oraz wyposażenia cerkwi w Nowogrodzie. Po wizycie w Supraślu Mohyła najpierw spytał retorycznie:

gdzie się one staroświeckie obrazy wszystkie tablicami srebrnymi pozłocistymi obite podzieli?⁴³

a potem zarzucił unitom, że:

[...] je na swoje prywaty obrócono, a miasto srebrnych płóciennych włoskie w cerkwi obrazy postawili: dobrze się z Panem Bogiem frymarczą, płótno mu malowane za srebro złociste dając⁴⁴.

O cerkwi nowogrodzkiej Mohyła kontynuował: „Pojrzy na nowogrodzki monastyr [...] w cerkwi tego monastera, która jest katedralna metropolitańska, papierowe obrazy obaczysz”⁴⁵. „Staroświecka” ikona – podkreślmy: w znaczeniu „starożytna”, „dawna”⁴⁶ – kojarzyła się Mohyle z obrazem przysłoniętym złotymi bądź srebrnymi okładami. Nic dziwnego, skoro drogocenne blachy nakładano na ikony przynajmniej od XIV wieku⁴⁷, a w późniejszym okresie (w siedemnastowiecznych ikonach ruskich nagminnie) imitowano je za pomocą wzorów formowanych bądź rytych w zaprawie⁴⁸. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że Mohyła cenil „pozłociste” ikony nie tyle ze względu na pamięć o symbolice światła, ile z uwagi na ich wartość materialną. W jego mniemaniu „włoskie” obrazy na płótnie czy na papierze były tańsze, a przez to mniej odpowiednie dla Boga niż ikony, do których można było przytwierdzić drogocenny okład (Mohyła wprost nie stwierdził, że ikony mają być malowane na drewnie). Mohyła jawi się nam jako przywiązany do „staroświeckich, pozłocistych” ikon, zastanawia jednak, dlaczego w doborze argumentacji za ich przewagą nad „płóciennymi obrazami” nie sięgnął po bizantyński argument o symbolice światła. Może go po prostu nie znał⁴⁹?

Wśród siedemnastowiecznych wiernych sprowadzanie ortodoksyjności ikon do wytycznych technicznych – w tym do przykrywających ikony drogocennych okładów – mogło być powszechne zarówno na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej, jak i w Moskwie, skoro także Josif Władimirow – malarz Orużejnoy Pałaty i przyjaciel Szymona Uszakowa – ustosunkował się do tej kwestii w rozprawie *Posłanie pewnego izografa Josifa do carskiego izografa i najmądrzejszego żywopisca Simona Fiodorowicza* (lata sześćdziesiąte XVII wieku)⁵⁰. Choć pochwalił w niej Mohyleński *Lithos* za sprzeciw wobec „brzydkich” czy „złych” ikon⁵¹, to w innym miejscu zganil przecenianie roli kosztowności umieszczanych na ikonach⁵², bowiem:

[...] ani złotymi ozdobami, ani srebrnymi okładami, ani lichym malowaniem nie oddaje się czci Bogu, a tylko istotowo namalowaną podobizną Chrystusa⁵³.

Upredzając zarzut swoich odbiorców, że „ojcowie nasi mieli lichy malowane obrazy i zdobili drogimi okładami [...], tak że aż za brzeg srebro zaginali, a nie było zakazane oddawanie czci tak namalowanym ikonom”, Władimirow zacytował „apostolski głos”:

„Srebro twoje z tobą niech będzie [tobie] na zgubę”, skoro bardziej od świętej podobizny srebro zechciałeś czcić⁵⁴.

Władimirow podjął tym samym próbę przywrócenia bizantyńskiego porządku, w którym istotą ikony jest prawda o pierwowzorze, a nie jej technika artystyczna.

Nawet w lapidarnych osiemnastowiecznych protokołach wizytacyjnych w Chełmskim Konsystorzu Grekokatolickim skrupulatnie odnotowywano, czy obraz w cerkwi wykonany został „na drzewie”, czy „na płótnie”. Musiała to być zatem ważna informacja dla wizytatorów. W połowie XVIII wieku w wizytacjach łacińskiego arcybiskupa lwowskiego Wacława Hieronima Sierakowskiego (1700–1780) wielokrotnie mowa była o obrazach „malowanych po rusku na deszcze”⁵⁵. Pamięć o technicznej „tradycji ruskiego malarstwa ikonowego” była zatem żywa nawet wśród hierarchów łacińskich, którym obraz malowany na desce automatycznie kojarzył się z ruskim środowiskiem cerkiewnym. W rzeczywistości wybór drewnianego podobrazia dla malowideł przeznaczonych do Cerkwi wcale nie był regułą już w pierwszej połowie XVIII stulecia. Dowolność w tym względzie zauważalna jest nawet w cerkwiach tego samego miasta bądź w ramach jednego ikonostasu, jak to było w Tyszowcach w 1731 roku. W filialnej cerkwi św. Mikity na przedmieściu Zamłynie ikonostas był wówczas „na płótnie malowany”⁵⁶, natomiast w tym samym roku w miejskiej cerkwi św. Symeona Słupnika (w 1775 roku św. Paraskewy, a od 1891 roku św. Mikołaja⁵⁷) część obrazów w ikonostasie malowana była na płótnie, a część – na desce: „Deisus nanim Salvator malowany na drzewie apostołowie zaś na płótnie malowane”⁵⁸. Może w takich osiemnastowiecznych przypadkach to tematyka ikon wpływała na wybór drewnianego podobrazia – „tradycyjnego” dla ikon *namiestnych* bądź przynajmniej dla tych przedstawiających Chrystusa, Marię lub patrona cerkwi?

Nawet w sytuacji różnorodności podobrazi osiemnastowiecznych ikon istnieją przykłady celowego dążenia w tym stuleciu do zachowania „technicznej tradycji malarstwa ikonowego”. Świadczy o tym sporządzony 19 grudnia 1788 roku w języku niemieckim projekt ikonostasu dla unickiej cerkwi w Koszycach na terenie Górnych Węgier, które podobnie jak znaczna część ziem ruskich Rzeczypospolitej były ówczesnie pod panowaniem monarchii habsburskiej. Malarzowi w służbie Kościoła i Cerkwi Erasmusowi Schröttowi (1755–1804) polecono, żeby 54 obrazy zostały namalowane „na dębowych deskach zamiast na płótnach lnianych [...] na sposób/modłę starogreckiego malarstwa”:

Vor die Bilder 54 Stück zu mahlen auf eichen Bret anstatt Leinwand auch der alten griechischen Art Mählerey⁵⁹.

W XVIII wieku ikon na desce życzyli sobie zatem zleceniodawcy, którym zależało na nawiązywaniu do dawnych „bizantyńskich” wzorów. Mniej jest istotne, że ówcześni fundatorzy w rzeczywistości mylili się, uznając malowanie ikon na deskach za jedyną właściwą technikę „dawnego greckiego malarstwa” ikonowego. Ważniejsze, że wciąż w XVIII wieku istniała żywa potrzeba nawiązywania do „własnej tradycji cerkiewnej”, pojmowanej we właściwy danej epoce sposób jako naturalna kontynuacja tradycji bizantyńskiej.

TENDENCJE W SIEDEMNASTOWIECZNYM PIŚMIENNICTWIE O IKONACH ZNAMienne DLA POJMOWANIA „TRADYCJI MALARSTWA IKONOWEGO” W XVIII WIEKU

Pojmowanie „tradycji malarstwa ikonowego” w XVIII wieku wydaje się ugruntowaniem myśli ukształtowanych w stuleciu poprzednim. W latach sześćdziesiątych XVII wieku w Moskwie „tradycję malarstwa ikonowego” utożsamiano nie tylko z tymi elementami, które w dotychczasowych badaniach wymieniane są po stronie „Wschodu” jako „kanon ikony”. Natomiast rozwiązania artystyczne określane w badaniach jako „zachodnie” były tu nieraz uznawane za zdolne do przekazywania treści teologicznych typowych dla Cerkwi.

Najlepiej świadczą o tym rozważania wspomnianego już Władimirowa. Agnieszka Pospiszil w komentarzu do własnego przekładu *Posłania...* zweryfikowała powszechną i błędną interpretację przedstawionej tam koncepcji „żywopisania” (живописание)⁶⁰ jako przejawu poparcia autora rozprawy dla bardziej świeckiej niż mistycznej tendencji w ruskim malarstwie ikonowym⁶¹. Władimirow bowiem ze sztuki „rozumnych izografów [...] w Jerozolimie i w Rzymie, i w Grecji, i w Bułgarii, i w Serbii”⁶², a także od najwcześniejszych twórców ruskich, jak Alimpij z Ławry Kijowsko-Pieczerskiej⁶³, wywodził wyobrażanie Boga i świętych na ikonach „światłości i rumiano, cieniowo i żywopodobnie”⁶⁴ oraz z obliczami rozświetlonymi „bardziej niż słońce”⁶⁵. Prawdliwość takiego postępowania Władimirow uzasadniał obficie cytowanym tekstem Biblii i myślami bizantyńskich teologów, w tym o dogmacie wcielenia jako podstawie malowania obrazu Chrystusa: „można ujrzyć zstąpienie boże, a nie istotę”⁶⁶, dlatego „bezcielesnych nie według istoty, ale według zstąpienia [...] malujemy, na ile ktoś może widzieć zmysłowymi oczami”⁶⁷; a także o symbolice światła jako widzialnym znaku Boga bądź uświęcenia⁶⁸. Dowodził, że właśnie taki sposób przedstawiania Boga, Matki Boskiej i świętych na ikonach odpowiada ich „istotowym obliczom” i właśnie taki sposób został zatwierdzony autoryte-

tem „dawnych nauczycieli” malarstwa ikonowego⁶⁹. Władirow wydaje się polemizować z tezą, że „żywopisanie” (przedstawianie Boga i świętych „jak żywych” przy użyciu światłocienia) przyszło do Cerkwi „z zewnątrz” jako wynik stosunkowo niedawno nasilającej się okcydentalizacji. Zdaniem Władirowa „głównym świadkiem [...] wynalazku przemądrej sztuki żywopisanego” był „książę Edessy Abgar”, który „posłał przemądrego żywopisca swego o imieniu Annaniasz, aby prawdziwie obraz Chrystusa spisał”⁷⁰.

Sam Chrystus, Syn Boży [...] umył świętą twarz i płótnem obtarł [...]. I jak żywy na tkaninie tej wyobraził się Wcielenia Jego obraz⁷¹.

Na koniec Władirow dodał, że „sam Prawodawca Chrystus nie osądził sztuki żywopisania”, lecz ją potwierdził „cudownym czynem, pokazawszy wzór do żywopisania”⁷².

Jeśli uwzględnić perspektywę Władirowa, to identyfikacja w nowożytnych ikonach postaci malowanych „jak żywe” („żywopodobnie”, „cieniowo”), czyli za pomocą takiego modelunku światłocieniowego, jaki spotykamy we współczesnych obrazach zachodnich⁷³ – wcale nie upoważnia badaczy do automatycznego uznawania wykonawców takich ikon za niszczycieli „tradycji malarstwa ikonowego”, nierozumiejących łączonej z ikoną teologii (w tym podobieństwa obrazu do pierwowzoru czy symboliki światła). Na pewno nie uważał tak archidiakon Paweł z Aleppo, który po zachwytach nad ikoną Matki Boskiej w cerkwi św. św. Antoniego i Teodozego w Wasylkowie koło Kijowa skonstatował:

Bogurodzica wygląda, jakby mogła przemówić, tak doskonale jest namalowana [...]. Na ciemnoczerwonym aksamicie widnieją jasne fałdy, zupełnie podobne do zmarszczeń na prawdziwym materiale. Jezus w jej ramionach jest [...] jakby żywy⁷⁴. Kozacy malarze zapożyczyli piękność malarstwa twarzy i koloru odzieży od francuskich i polskich malarzy-artystów i teraz malują prawosławne ikony, będąc wprawnymi i doświadczonymi. Oni posiadają wielką zręczność w przedstawianiu ludzkich twarzy z całkowitym podobieństwem⁷⁵.

Dla archidiakona niewątpliwymi zaletami były realistyczne odzwierciedlanie ziemskiej rzeczywistości i portretowość w sensie naśladowania modeli. Co ważniejsze, tak malowane ikony (barokowe, jak się możemy domyślać) Paweł z Aleppo uznał za „ikony prawosławne”⁷⁶, czyli za ikony wpisujące się w „tradycję Cerkwi”. Niewykluczone, że po dokładniejszej analizie w większości nigdy niepublikowanych teologiczno-estetycznych pism i wierszy Symeona Połockiego będzie można wyciągnąć podobne wnioski, co z rozprawy Władirowa⁷⁷. W świetle znanych fragmentów rodzą się wątpliwości, czy świadomo-

me czerpanie z tradycji malarstwa „zachodniego”, będące przejawem dążenia nowożytnych twórców, zlecniodawców oraz teoretyków malarstwa ikonowego do formy „lepszey”, „nowoczesnej”⁷⁸, musi być równoznaczne z ideową postawą odcięcia się od „tradycji malarstwa ikonowego” i towarzyszącej jej teologii⁷⁹.

Znaczenie „tradycji malarstwa ikonowego” w świadomości wiernych i duchownych Cerkwi w XVII wieku było na tyle duże, że ówcześni teoretycy nie tylko nie uznawali jej za coś „niższego, niedoskonałego, niedorównującego kulturze zachodniej” (jak sugerowała Dąb-Kalinowska)⁸⁰, ale „dopisywali” do niej nieodzowne w pewnym momencie modernizacje.

TRADYCJA MALARSTWA IKONOWEGO” I TEOLOGIA IKONY NA TERENIE WYZNANIOWEGO POGRANICZA RZECZYPOSPOLITEJ W XVIII WIEKU⁸¹. UWAGI WSTĘPNE

Dla dominującej nad prawosławną Cerkwi unickiej w Rzeczypospolitej większa część XVIII wieku jawi się jako okres błęgiego spokoju. Z jednej strony ucichły religijne kontrowersje minionego stulecia, podczas którego podejmowano trud pogodzenia „zachodnich” rozwiązań formalnych ze „wschodnią” teologią. Z drugiej zaś strony jeszcze nie skryształizowało się charakterystyczne dla wieku następnego zagrożenie religijnego status quo (wprowadzanie monopolu prawosławia w zaborze rosyjskim, józefinizm w zaborze austriackim⁸²). W czasie tym relacja między artystyczno-ideowymi wartościami „Wschodu” i „Zachodu” jeszcze nie została zinstrumentalizowana (czytaj: sztucznie podzielona) w ramach najpierw romantycznego, a następnie historyzującego zainteresowania narodową przeszłością, narodową tożsamością⁸³, a wreszcie narodowym stylem dziedzictwa kulturalnego.

Dla lepszego zrozumienia sztuki cerkiewnej tego czasu istotne wydają się stosunki obyczajowe między unitami a łacinnikami na terenie pogranicza wyznaniowego, które w drugiej połowie XVIII wieku przypominają tygiel. Na dobre relacje chełmskich unitów i łacińskiej szlachty już w XVII wieku zwrócił uwagę Józef Kus⁸⁴, wymieniając między innymi regularne składki szlachty chełmskiej na ikonę Matki Boskiej Chełmskiej u bazylianów⁸⁵. Skarbnicę wiedzy na temat osiemnastowiecznych kontaktów unitów i łacinników w ziemi chełmskiej i w zachodniej części województwa brzeskiego litewskiego stanowi pamiętnik Józefa Rulikowskiego, obfitujący w anegdoty o wspólnej ich codzienności (zabawach, posiłkach)⁸⁶, wspólnym uczestnictwie księży i unickich parochów w uroczystościach łacińskiej szlachty (stypach zakrapianych alkoholem)⁸⁷ oraz udziale łacińskiej szlachty w niedzielnych mszach św. zarówno w kościele, jak i w cerkwi, co było elementem wychowania młodzieży⁸⁸. Po-

wszechne były mieszane obrządki w jednej rodzinie. Rulikowski z rozrzewnieniem wspominał bogactwo smakołyków towarzyszących podwójnie obchodzonej Wielkanocy – najpierw w obrządku łacińskim, a potem unickim u jego babki ze strony ojca Teofili Kurdwanowskiej⁸⁹. Podobnie funkcjonowali także sąsiedzi Rulikowskich, rodzina Węgleńskich. Podkomorzy chełmski Łukasz Węgleński – syn łacinnika Franciszka Węgleńskiego⁹⁰ – w swoim testamencie oblatowanym w 1784 roku kazał zapłacić za msze św. za swoją duszę we wszystkich możliwych kościołach i cerkwiach – chełmskim bazylianom, pijarom i reformatom oraz krasnostawskim augustianom⁹¹. Z kolei kuzyn Łukasza, kasztelan chełmski Wojciech Węgleński – fundator unickiej cerkwi w Siedliszczach – założył *in situ* „cerkiewne bractwo św. Onufrego”, do którego należała zarówno szlachta unicka, jak i łacińska⁹². W drugiej połowie XVIII wieku na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej zlecniodawcy, malarze i odbiorcy cerkiewnego malarstwa funkcjonowali we wspólnej ikonosferze z łacinnikami, co przejawiało się w kilku charakterystycznych zjawiskach:

- zatrudnianie tych samych artystów przez Kościół łaciński i Cerkiew unicką;
- wybór artystów prawdopodobnie głównie na podstawie lokalnej popularności twórców;
- korzystanie przez artystów z tych samych rycin przy wykonywaniu dzieł dla Kościoła i Cerkwi unickiej (czego dobitnie dowodzi praktyka Gabriela Sławińskiego);
- liczne przykłady wiernego kopiowania przez artystów w służbie Cerkwi graficznych odbitek z zachodniej Europy, w tym niezwykle popularnych w XVIII wieku sztychów augsburskich;
- wspólny kult tych samych cudownych wizerunków przez łacinników i unitów, co zwłaszcza dotyczyło przedstawień maryjnych (np. ikony Matki Boskiej Chełmskiej)⁹³, ale nie tylko – źródłowo potwierdzone są bowiem już w XVII wieku pielgrzymki unitów do cudownego obrazu św. Antoniego Padewskiego u radecznickich Bernardynów⁹⁴; w tym kontekście znamienne są ryciny graficzne obrazujące cudowne wizerunki maryjne, sporządzane przez Jana Józefa Filipowicza (†1767/1770) nie tylko na podstawie obrazów w kościołach łacińskich (choć istotnie jest ich więcej), ale również w oparciu o ikony (np. Matki Boskiej z cerkwi bazylianów w Wicinie)⁹⁵;
- obecność w Kościele i Cerkwi unickiej tych samych świętych, z czego najpopularniejszymi wydają się św. Mikołaj i św. Antoni Padewski⁹⁶.

Jak dowodziła Agnieszka Gronek, czci ikon w XVII wieku na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej nie zagroziły ani ówczesne przemiany ikonograficzne, ani stylowe obrazów kultowych⁹⁷, kluczowe było bowiem kształtowane przez modlitwy, pieśni i kazania przekonanie wiernych Cerkwi o prawdziwie pierwowzoru czczonego w ikonach⁹⁸. Równocześnie zmiany te badaczka określiła jako „niezgodne z tradycją”⁹⁹, przyjmując na podstawie uchwytne

w wizytacjach podziału ikon na „stare” i „nowe”, że biskupi mieli świadomość zachodzących przeobrażeń¹⁰⁰. W stosunku do ikon XVIII wieku warto jednak rozważyć, czy wierni bądź duchowni Cerkwi unickiej w Rzeczypospolitej nie interpretowali niektórych elementów ukształtowanych w kręgu zachodniego dziedzictwa, a przejętych przez Cerkiew jako wpisujące się we „własną tradycję cerkiewną”, nawet bez świadomości ich „zewnętrznego” rodowodu¹⁰¹. Jest to tym bardziej prawdopodobne, jeśli uwzględnić opisaną sytuację tygla i wspólnej ikonosfery na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej. W niektórych osiemnastowiecznych ikonach tego terenu rozpoznanie „wschodniej” lub „zachodniej” genezy schematu ikonograficznego inspirującego malarza jest tylko hipotezą dla historyków sztuki. Przykładem jest centralna scena ikony Cudu w Chonach (lata dziewięćdziesiąte XVIII wieku) w dawnej cerkwi Archaniola Michała w Perespie (nieдалеко Замосця), autorstwa zamojskiego malarza Jakuba Bobrowskiego (†1814), naśladowcy Gabriela Sławińskiego (il. 1)¹⁰². Przy pierwszym oglądzie sceny Cudu w Chonach oczywiste wydaje się, że kompozycja wpisuje się w nieznacznie zmieniającą się w ciągu wieków redakcję tematu, którego pierwsze ilustracje ukształtowały się w sztuce bizantyńskiej¹⁰³ i który nie był realizowany na potrzeby Kościoła łacińskiego. Jednak w istocie nie mamy pewności, czy jedynym *exemplum* dla Bobrowskiego była inna ikona Cudu w Chonach, czy może artysta zaadaptował na potrzeby tego tematu uderzająco podobny pod względem wielu detali obraz Panagiotisa Doxarasa (1662–1729), przedstawiający Archaniola Michała zwalczającego szatana¹⁰⁴ (il. 2) w formie zbliżonej do słynnej kompozycji Guida Reniego¹⁰⁵. Bez względu na identyfikację bezpośrednich inspiracji ikonograficznych Bobrowskiego, patronalna ikona cerkwi w Perespie była zapewne odbierana przez jej wiernych jako „własna” i godna czci, a możliwe, że nawet w pewnym sensie „tradycyjna”. Symptomatyczny jest także przykład rokokowych obramień peresopskich klejmy z ornamentem przypominającym *rocaille*, które w sześciu miejscach przerwane zostały tablicami zbliżonymi kształtem do prostokątów. Choć geneza ornamentu *rocaille* jest niewątpliwie związana z Europą Zachodnią, to identyczne rokokowe klejmy z „wplecionymi” sześcioma pustymi planszami pojawiły się w osiemnastowiecznej ikonie św. Jana Chrzciciela Anioła Pustyni powstałej na Uralu, zapewne w jednej ze wspólnot staroobrzędowców¹⁰⁶. Zachodni rodowód ornamentu *rocaille* nie wyklucza zatem ani inspiracji Bobrowskiego „starodawną” ikoną, ani też – jeśli ikona uralaska jest późniejsza – traktowania tego motywu jako elementu „tradycji Cerkwi” przez środowisko staroobrzędowców programowo nastawione na kultywowanie „własnej cerkiewnej tradycji”.

Za takim rozpoznaniem dobitnie przemawiają próby ochrony osiemnastowiecznej „tradycji Cerkwi unickiej” w Rzeczypospolitej w obliczu jej zagrożenia w XIX wieku, realizowane poprzez wyrzucanie z cerkwi ikonostasów

wstawionych tam wcześniej przez rosyjskiego zaborcę (z cerkwi z Depułtycz koło Chełma w czasie powstania styczniowego wierni wyrzucili ikonostas wstawiony tam około 1845 roku¹⁰⁷, podobnie stało się w Rzeczyicy i Ratnie¹⁰⁸). Tak gwałtowne działania unitów były rekcją na „oczyszczanie” ich cerkwi z elementów łacińskich, podczas gdy unicy za „tradycyjne”, „własne” uważali właśnie cerkiewne wnętrza z ołtarzami i organami – z perspektywy historyków sztuki: „zachodnimi”¹⁰⁹.

Równocześnie zauważmy, że popularny w obu obrządkach św. Mikołaj w XVIII i na początku XIX wieku był ukazywany na potrzeby Cerkwi w Rzeczypospolitej w szatach biskupa wschodniego (np. ikona Gabriela Sławińskiego w Tyszowcach-Zamłynie, 1774¹¹⁰), a na obrazach dla Kościoła łacińskiego – biskupa zachodniego (np. obraz Łukasza Dolińskiego, 1815¹¹¹). Podobne różnicowanie biskupich szat i formy pastorałów reprezentuje para posągów św. Atanazego i św. Leona autorstwa Jana Jerzego Pinsla na fasadzie unickiej katedry św. Jura we Lwowie (1759–1761)¹¹². Przykłady te świadczą z jednej strony o dostrzeganiu i potrzebie zachowania różnic w obrzędowości Cerkwi i Kościoła, z drugiej zaś – o umiejętności „adaptacji” danego świętego, tak by mógł być postrzegany jako „własny”. Taki stan rzeczy był oczywisty i naturalny w drugiej połowie XVIII wieku w Rzeczypospolitej. Dopiero w okresie rozbiorowym, kiedy religia zaczęła być wykorzystywana przez rosyjskiego zaborcę do akcentowania odrębności, narzucono osiemnasto- i dziewiętnastowiecznym odbiorcom w Rzeczypospolitej usztywniającą optykę „wschodnich” i „zachodnich” świętych – i tak na przykład radecznicze sanktuarium bernardyńskie, słynące z kultu św. Antoniego Padewskiego zarówno wśród wyznawców Cerkwi, jak i Kościoła, przekształcono w prawosławną cerkiew pod wezwaniem „wschodniego” św. Antoniego Pieczerskiego¹¹³. Podobnie stało się w cerkwi w Kurmanowie¹¹⁴. W tym kontekście znamieną jest korespondencja z lat trzydziestych XIX wieku, w której nakazano usunięcie z cerkwi dekanatu tyszowieckiego i grabowieckiego ksiązek *Zgodność i różność między Wschodem i Zachodnim Kościołem*¹¹⁵, a także wszystkiego, „co by pamięć zaburzeń krajowych wzniecać miało”¹¹⁶, w tym „pieśni i modlitw po Cerkwiach dla niestosowności swojej do czasu i okoliczności teraźniejszych, mających szkodliwy wpływ na umysłach ludu prostego”¹¹⁷, „barw narodowych” oraz herbu Rzeczypospolitej¹¹⁸.

W świetle powyższych ustaleń dla badań nad „tradycją Cerkwi” w XVIII wieku ważniejsze od stricte historyczno-sztucznej identyfikacji „wschodniej” bądź „zachodniej” genezy danego rozwiązania artystycznego wydają się próby ustalenia odbioru ówczesnych ikon nurtu okcydentalizującego. Odnotowywane przez historyków sztuki mieszanki rozwiązań artystycznych „Wschodu” i „Zachodu” nie musiały być bowiem zawsze postrzegane jako „pełne sprzeczności i niekonsekwencji” (cytując Dąb-Kalinowską w stosunku do ikon Szymona Uszakowa¹¹⁹).

Wbrew temu, co sugerowali niektórzy badacze¹²⁰, nawet w warunkach opisanego tygla oraz wspólnej ikonosfery na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej w drugiej połowie XVIII wieku nadal rozumiano fundamentalną dla kultu ikony koncepcję podobieństwa do transcendentnego pierwowzoru, uchwytą zarówno w piśmie, jak i w malarstwie. Przesłanek do rekonstrukcji recepcji ikon na terenie ziemi chełmskiej dostarcza wzmianka w pochodzącym z 1754 roku zobowiązaniu cechów chełmskich do dostarczania ojcom bazylianom czystego wosku na świece palące się „na honor Boski i cudownej w obrazie chełmskim Matki jego”¹²¹. Po pierwsze, źródło dowodzi wciąż praktykowanego w Cerkwi kultu obrazów poprzez palenie przed nimi świec, co odpowiadało postanowieniom drugiego soboru nicejskiego. Ciekawe, że „świętobliwe” zobowiązanie wobec chełmskich bazylianów było ponoć praktykowane „od kilku wieków” przez „cechmistrzów przodków naszych”¹²². Po drugie, tekst sugeruje rozumienie rozróżnienia między pierwowzorem (tu: „cudowną Matką Boską”) a fizycznym obiektem, w którym pierwowzór się przejawia („w obrazie chełmskim”). Innymi słowy, autorzy rozporządzenia, wcale nie pochodzący z elitarnego środowiska („cechmistrze z bracią i zgromadzeniem całym cechów”), mieli świadomość, że podczas adoracji ikony Matki Boskiej Chełmskiej cześć dotyczy samej Marii.

Kluczową dla czci obrazów rolę rozróżnienia między pierwowzorem a fizycznym obiektem dobrze rozumiał biskup Maksymilian Ryłło (†1793), który w 1781 roku w zaleceniu dla parocha cerkwi św. Praksedy w Wieprzcu pod Zamościem zwrócił na to uwagę już w pierwszym punkcie swojego rozporządzenia¹²³. Ryłło, ku swemu przerażeniu, dowiedziawszy się, „iż lud po niektórych miejscach prosty [...], upadając krzyżem przed obrazami pobożnymi [...] [nie] tych [...] na których obrazy patrzy, czci, ale obrazy same”¹²⁴, przypomniał, że „cześć najwyższą Bogu samemu oddawać” należy „i że ani S.S., ani tym bardziej obraz [...] czynić nie może, tylko Bóg sam”¹²⁵. Troska o właściwy kult niewątpliwie była reakcją na błędy wiernych Cerkwi. Jednocześnie zaś nie sposób uznać jej za wyróżnik względem wcześniejszych epok, gdyż od zarania Bizancjum spontaniczne praktyki kultowe ludu wymuszały na duchownych zajęcie wobec nich stanowiska. Sam kult obrazów wyprzedził przecież ustalenia dogmatyczne okresu ikonoklazmu.

Ciekawe są osiemnastowieczne próby plastycznego odzwierciedlenia koncepcji podobieństwa do pierwowzoru, ukazania „prawdziwego wizerunku” Boga czy świętych. Spośród akwafort z przedstawieniami trzech greckich (i podpisanych po grecku) ojców Kościoła, wykonanych do poczajowskiego *Służebnika* (1788) przez Adama Goczemskiego (Muzeum Narodowe w Warszawie)¹²⁶, zwraca uwagę archaizująca pod względem stylu twarz Jana Chryzostoma (il. 3), która sprawia wrażenie „przeklejonej” ze „starodawnych” ruskich ikon. Nie jest to wyłącznie kwestia ikonograficznej wspólnoty typu fizjono-

micznego¹²⁷, bowiem podobne jak na rycinie Goczemskiego, trójkątne oblicza – o bardzo wysokich czołach silnie wysuniętych i oświetlonych w partii brwi oraz o głęboko osadzonych oczach – są obecne zwłaszcza w ikonach nowogrodzkich datowanych między XV a XVI wiekiem, ukazujących różnych świętych, a nie tylko Jana Chryzostoma (il. 4–6)¹²⁸. Nie bez znaczenia wydaje się także nimb Jana Chryzostoma na rycinie Goczemskiego, który tworzą wpisanie w okrąg promienie „rozświetlające” twarz biskupa¹²⁹. Z kolei na rycinie ze św. Bazylim Wielkim taki sam nimb łączy się ze strumieniem boskiego światła bijącego z chmur (il. 7). Władiłow w *Posłaniu...* przypomniał, że 41. i 43. rozdział *Soboru Stu Rozdziałów* (1551) zalecał malowanie ikon według „dobrych wzorów”¹³⁰. Jednak jak słusznie zauważyła Pospiszil, *Stogław* nie dał żadnych wskazówek co do mechanizmu i zakresu inspiracji, lecz ogólne określenie „z wszelką starannością”¹³¹, które oznaczało dla większości malarzy wierne naśladowanie „starodawnej” ikony¹³². Władiłow z tego względu uzupełnił postanowienia *Stogławu* cytatem z *Pouczeń dla pasterzy* autorstwa mistyka Jana Klimaka (†około 649)¹³³, wskazując – jak relacjonowała Pospiszil – że „najważniejszy element ikony – oblicze świętej postaci – [...] powinno zostać stworzone w wyniku bezpośredniego oświecenia przez Boga rozumowego wzroku ikonopiszczy, a nie bezmyślnie skopiowane z innej ikony”¹³⁴. Ten ambitny, mistyczny plan mógł być jednak trudny do zrealizowania przez większość malarzy także na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej, gdyż w praktyce nadal inspirowali się innymi ikonami.

Bardziej twórcze podejście do koncepcji pierwowzoru zdaje się za to prezentować ikona Tronującego Chrystusa (1727) autorstwa Andrieja Merkuriewa v. Merkulewa Pospielowa w pietropawłowskim ikonostasie w Petersburgu¹³⁵ (il. 8), która może być przykładem bezpośredniej recepcji koncepcji „żywopisania” Władiłowa. Urodzony w Moskwie Pospielow – syn malarza ikon – mógł się zetknąć z *Posłaniem...* podczas swojego zatrudnienia w Orużejnoej Pałacie, w której do 1720 roku był malarzem ikon¹³⁶. Nie rozwijając w tym miejscu politycznych wątków w petersburskiej ikonie¹³⁷, zwróćmy uwagę na bijące światłem (Władiłow powiedziałby pewnie – „świeciłą”) twarz Chrystusa¹³⁸, złotą tonację barwną całości (mitra, szaty, tron), a także podpis „ІІСХС” oraz generalne podobieństwo kompozycji do „starodawnych” ikon z tronującym „Chrystusem arcykapłanem”¹³⁹. Jest to jeden z nielicznych tematów w petersburskim ikonostasie, który nie powtarza zachodnich rycin¹⁴⁰. Potwierdzałoby to sugestię o osiemnastowiecznej praktyce doboru „tradycyjnych” bądź „postępowych” rozwiązań artystycznych w zależności od tematu ikon.

Na koniec pozostaje pytanie, czy istniało, a jeśli tak – to jak częste było nawiązanie w XVIII wieku do „tradycji malarstwa ikonowego” z inspiracji cerkiewnych fundatorów ikon? W kontekście „tradycyjnej” architektury cerkwi w Rzeczypospolitej Piotr Krasny postawił tezę o roli w tym względzie elitar-

nych fundatorów, rekrutujących się z duchowieństwa unickiego (np. metropolity kijowskiego i biskupa lwowskiego Atanazego Szeptyckiego, fundatora cerkwi św. Jura we Lwowie), którzy zgodnie z papieską ideą wzbogacenia unii Kościoła i Cerkwi pielęgnowali wschodnią obrzędowość i tradycje Cerkwi¹⁴¹. W tym kontekście interesująca jest jednak analiza malowanej na drewnie ikony św. Mikołaja, wykonanej w 1774 roku dla unickiej cerkwi w Tyszowcach-Zamłynie przez pracującego także dla kościołów Gabriela Sławińskiego¹⁴², która sugeruje, że potrzeba nawiązywania do pojętej na swój własny sposób „tradycji malarstwa ikonowego” obecna była także wśród niższego duchowieństwa i wiernych. Ikonę przedstawiającą św. Mikołaja w szatach biskupa wschodniego na złotopodobnym tle z rytymi w zaprawie ornamentami ufundowali tyszowiecki paroch Antoni Suplikiewicz oraz parafianie zamłyńskiej cerkwi – bracia Damian i Jerzy Lewczukowie. W inskrypcji fundacyjnej na licu ikony podkreślono starania „prawosławnego życia” („првославного жїтїя”) pierwszego z braci. Znamienne, że styl tyszowieckiej ikony w pewnym stopniu odbiega od formy innych dzieł Sławińskiego, co może sugerować naśladowanie i równoczesne częściowe przekształcenie „starodawnego” wzoru.

ZAKOŃCZENIE

Prawosławni i unicy na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej, dążąc do formy nowoczesnej, przejmowali rozwiązania artystyczne „Zachodu”, które w XVIII wieku okrzykiwały na tyle, że były postrzegane jako naturalne. Równocześnie w kręgach cerkiewnych przez cały okres nowożytny żywa była potrzeba przypomnienia o podstawach i zasadach kultu ikon (podobieństwo wizerunku do pierwowzoru, odmiennosc kultu Boga i ikon, legendy o powstaniu cudownych obrazów, w tym ta o św. Łukaszu jako pierwszym malarzu Marii). Istniała także chęć nawiązywania do „tradycji malarstwa ikonowego” – fakt, różnie postrzeganej w różnych środowiskach oraz – podkreślmy – odmiennej od tej obowiązującej w Bizancjum. Paweł Miliukow w 1897 roku, a za nim Dąb-Kalinowska, zarzucając osiemnastowiecznym środowiskom cerkiewnym, że „rujnując starą tradycję, usiłowano stworzyć nową”¹⁴³, nie dostrzegli, że właśnie w potrzebie posiadania tradycji przejawia się przywiązanie do bizantyńskiej kultury. Jak bowiem przyznała sama Dąb-Kalinowska: „zasadniczą kategorią rządzącą całą sztuką bizantyńską, podobnie jak teologią, była [...] nie kategoria postępu, ale wierność tradycji”¹⁴⁴.

Dopiero próby całościowego spojrzenia na późne, zwłaszcza osiemnastowieczne malarstwo ikonowe, bez jego „filtrowania” ze względu na styl, pozwolą ocenić jego kondycję, treści ideowe, a także stopień przywiązania do różnie definiowanej w czasie i przestrzeni „tradycji malarstwa ikonowego”. Późne ikony

(od drugiej połowy XVII wieku, a zwłaszcza osiemnastowieczne) domagają się analizy pod kątem obecności motywów bądź rozwiązań artystycznych – równie dobrze obiegowych bądź o genezie zachodniej – uważanych jednak przez samego artystę bądź zleceńodawców, bądź odbiorców za wpisujące się w „tradycję malarstwa ikonowego”. Bardzo pomocna w tym względzie – oprócz oczywiście analizy tekstów źródłowych – może okazać się praktyka artystów w służbie Kościoła i Cerkwi, umożliwiającą zaobserwowanie ewentualnych zmian w twórczości w zależności od fundatora. W badaniach nad pojmowaniem „tradycji malarstwa ikonowego” w późnych ikonach powinno się brać pod uwagę następujące możliwości:

- za wpisujące się w „tradycję malarstwa ikonowego” uważano elementy, które nie składały się na nią w okresie istnienia Cesarstwa Bizantyńskiego;
- pojmowanie „tradycji malarstwa ikonowego” wcale nie odpowiadało tylko temu, co w dotychczasowych badaniach wymieniane jest po stronie „Wschodu” jako „kanon ikony”;
- rozwiązania artystyczne uznawane w dotychczasowych badaniach za „Zachodnie” były czasem uznawane za zdolne do przekazywania treści teologicznych typowych dla Cerkwi;
- dostrzegane w ikonach przez historyków sztuki mieszanki rozwiązań artystycznych „Wschodu” i „Zachodu” w historycznym odbiorze mogły być często uznawane za spójne, a nawet za wpisujące się w „tradycję malarstwa ikonowego”.

Tak określony porządek analiz wymaga zastosowania nie tylko klasycznych metod historii sztuki, ale również dyscyplin pokrewnych, zwłaszcza z pogranicza antropologii kulturowej.

PRZYPISY

¹ Np.: W. Białopiotrowicz, *Zakres pojęcia ikona na podstawie cerkiewnego malarstwa karpackiego XVII–XIX wieku*, praca magisterska napisana pod kierunkiem T. Chrzanowskiego, Lublin 1983, mps przechowywany w: Archiwum KUL, sygn. 441/83/NH hist. sztuki, cz. 1 i cz. 2, s. 59, 68, 112 i in.; por.: idem, *Z problemów ikony karpackiej*, [w:] *Chrześcijański Wschód a kultura polska*, red. R. Łużny, Lublin 1989, s. 347, 354, 359. Autor zakwestionował użycie pojęcia „ikony” w odniesieniu do dzieł, które uległy daleko idącej okcydentalizacji, a także do tych z pogranicza sztuki ludowej. R. Brykowski, *Bolesław Chrobry na ikonie św. Michała Archaniola z Perespy. Uwagi wstępne*, [w:] *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6, cz. 3: *Między Wschodem a Zachodem. Kultura artystyczna*, Lublin 1992, s. 351; T. Chrzanowski, *Między Wschodem a Zachodem. Kultura artystyczna pogranicza na przykładzie ziem między Wisłą a Bugiem* [Kronika], „Biuletyn Historii Sztuki” 1986, t. 48, z. 2–4, s. 347. Brykowski i Chrzanowski zasta-

nawiali się, czy „utrzymaną [...] w konwencji malarstwa zachodnioeuropejskiego” (Brykowski) ikonę Archaniola Michała w dawnej unickiej cerkwi w Perespie niedaleko Zamościa „można jeszcze nazwać ikoną, skoro [obraz] całkowicie odrzucił obowiązujące w malarstwie bizantyńskim kanony” (Chrzanowski). Nowe ustalenia na temat ikony z Perespy: M. Ludera, *Ikona Archaniola Michała w kościele w Perespie – znamienny przykład dzieła sztuki wyznaniowego pogranicza Rzeczypospolitej w XVIII wieku*, „Modus. Prace z historii sztuki” 2011, t. 10, s. 97–143; w tym atrybucja na podstawie sygnatury na odwrocie Jakubowi Bobrowskiemu oraz datowanie na ostatnią dekadę XVIII wieku. Podobne wahania mieli: M. Kornecki, *Obrazy i „ikony” Jana Medyckiego. Przyczynek do dziejów malarstwa na karpackiej prowincji w początku XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1993, t. 55, nr 2–3, s. 249 (wobec ikon Medyckiego z I ćw. XVIII wieku); A. Sulikowska, *Od Petersburga po Kamczatkę. Ikony rosyjskie w XIX wieku*, [w:] *Kontemplacja oblicza Chrystusa. Ikony rosyjskie i ukraińskie od XVIII do początku XX w.*, red. M. Janocha, Warszawa 2002, s. 29. Z kolei J. Kłosińska (*Ikony*, Kraków 1973, tekst opr. w latach 1968–1969, s. 43) uznała, że „zasadniczą cechą, która wyróżniała ikonę baroku od obrazu barokowego, był brak jednokierunkowego źródła światła modelującego bryłę. [...] Wraz z naturalistycznym modelunkiem – ikona całkowicie zatraciła swój charakter i swoje imię. Z tych powodów większości obrazów cerkiewnych pochodzących z XVIII wieku oraz niemal wszystkich z XIX wieku, z wyjątkiem niewielkiej grupy ikon ziemi sądeckiej, nie można już zaliczyć do malarstwa ikonowego”. Podobnie twierdzi B. Dąb-Kalinowska (*Ikony*, red. J. Kułakowska, Olsztyn 2001, s. 7): „Cechą charakterystyczną ikon jest to, że nie tylko nie ma na nich światłocienia, ale też nieujawnione pozostaje źródło światła”. A. Mamoń (*Przemiany w sztuce cerkiewnej w eparchii przemyskiej po przyjęciu unii brzeskiej*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1996–1997, t. 5–6, s. 117) pisze: „Kontakt ze sztuką europejską, sztuką polską miał destrukcyjny wpływ na tradycyjne malarstwo ikonowe”. J. Pietrusiński (*Małopolskie bohemy. Materiały i uwagi do epilogu malarstwa ikon między Dunajcem, Sanem i Dniestrem*, „Polska Sztuka Ludowa” 1960, t. 14, nr 3, il. 34) ikonę *Matki Boskiej Hodegetrii z prorokami* z 1882 r. podpisał „obraz ikonowy”. M. Janocha (*Wpływ brzeskiej unii kościelnej na refleksję o sztuce oraz ikonografię malarstwa cerkiewnego w XVII i XVIII wieku*, [w:] *Polska–Ukraina. Tysiąc lat sąsiedztwa*, red. S. Stępień, t. 5: *Miejsce i rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele Powszechnym*, Przemyśl 2000, s. 174) uznał, że proces „stopniowej okcydentalizacji, pod wpływem renesansu, a później baroku [...] doprowadził ostatecznie do niemal całkowitego zaniku malarstwa ikonowego i upodobnienia go do malarstwa zachodniego” – choć przy definicji terminologii rozprawy badacz zdecydował: „słowa «ikona» będę używał w znaczeniu liturgicznym (jako obrazu przeznaczonego do kultu w cerkwi), a nie artystycznym”, to później niekonsekwentnie dodał: „zdaję sobie sprawę, że termin «ikona» w odniesieniu do osiemnastowiecznych obrazów olejnych na płótnie nie jest najtrafniejszy”. Zob. idem, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001, s. 20, 91; por. idem, *Obraz i ikona. O spotkaniu dwóch języków w malarstwie sakralnym na kresach Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku na przykładzie chrztu Chrystusa i Zesłania Ducha świętego*, [w:] *Inspiracje chrześcijańskie w kulturze Europy*, cz. 2, Materiały z konferencji 11–14 maja 1999 r., red.

E. Woźniak, Łódź 2000, s. 297. Michał Janocha na określenie ikon „zokcydentalizowanych” używa sformułowania „ikona-obraz”. Por. idem, *Niektóre aspekty ikonografii unickiej na terenie Rzeczypospolitej*, [w:] *Śladami unii brzeskiej*, materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej. Collegium Suprasliense, red. R. Dobrowolski, M. Zemło, *Acta Collegii Suprasliensis*, t. 10, Lublin–Supraśl 2010, s. 531. O późnym malarstwie ikonowym (idem, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 91) pisał: „Od strony technicznej (a także stylistycznej) nastąpiło tutaj całkowite zerwanie więzi z ikoną, która przekształciła się w zachodni obraz kościelny”. Za nim: J. Tomalska, *Ikona podlaska*, „Zeszyty Dziedzictwa Kulturowego”, t. 1: *Białystok i Podlasie*, 2007, s. 31. M. Janocha (*Niektóre aspekty...*, op. cit., s. 543) uznał: „Przyjęcie nowożytnych form plastycznych [...] doprowadziło do upodobnienia ikony do kościelnego obrazu, a w konsekwencji do zaniku jej tożsamości”. Por. także uwagi o ikonach w: T. Chrzanowski, *Orient i orientalizm w kulturze staropolskiej*, [w:] *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, grudzień 1983, Warszawa 1986, s. 48; G. Kobrzeńska-Sikorska, *Ikony staroobrzędowców w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur*, Olsztyn 1993, s. 8, przyp. 14: „Istnieją kontrowersje, czy malarstwo jego [Szymona Uszakowa – M. L.] można zaliczyć do ikon”.

² J. Pietrusiński, op. cit., s. 131–154. W rozważaniach o „epilogu malarstwa ikon między Dunajcem, Sanem i Dniestrem” niemal wyłącznie zajął się dziełami z XVII wieku. H. Pieńkowska (*Ikony sądeckie XVII i XVIII wieku ze zbiorów Muzeum w Nowym Sączu*, „Rocznik Sądecki” 1971, t. 12, s. 573–618) ikonom z XVIII wieku (s. 609–615) poświęciła kilkakrotnie mniej uwagi niż siedemnastowiecznym. M. Przeździecka (*O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji przemyskiej i na terenach sąsiednich*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973) kilkakrotnie odniosła się do ikon z XVIII wieku. B. Puskás (*Między Wschodem a Zachodem. Ikony z regionu Karpat z XV–XVIII wieku*, [w:] *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, red. J. Czajkowski, cz. 2, Sanok 1994, s. 269–290) zaledwie wzmiankował te z drugiej połowy XVIII wieku. Dopiero w ostatnim dwudziestoleciu badania nad osiemnastowiecznym malarstwem ikonowym wyraźnie się zintensyfikowały. R. Biskupski (*Sztuka kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku*, [w:] *Polska–Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, red. S. Stępień, t. 2: *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, Przemysł 1994, s. 360–361) zwrócił uwagę na konieczność badań nad cerkiewną sztuką XVIII i XIX wieku w oparciu o wizytacje biskupie. Syntetyczne ujęcie przemian ikonograficznych późnego malarstwa cerkiewnego w Rzeczypospolitej przedstawił W. Deluga (*Przemiany w ikonografii Kościoła greckokatolickiego w XVIII wieku*, [w:] *Czterechsetlecie zawarcia unii brzeskiej 1596–1996. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Toruniu w dniach 28–29 listopada 1996 r.*, red. S. Alexandrowicz, T. Kempa, Toruń 1998, s. 147–156). Por. idem, *Ikonaografia unicka*, [w:] *Sztuka i liturgia kościoła greckokatolickiego. Katalog wystawy w 400-lecie Unii Brzeskiej*, red. K. Mart, Chełm–Zamość 1996, s. 17–25. Zagadnienie to ostatnio wzbogacił M. Janocha (*Wpływ...*, op. cit., s. 239–262; *Malarstwo ikonowe w Wielkim Księstwie Litewskim*, [w:] *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej «Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa*

Litewskiego w XVII–XVIII wieku», red. M. Olejnik, J. Tomalska, „Szamotulskie Zeszyty Muzealne”, t. 2, Szamotuły 2008, s. 27–45). O późnych ikonach na Wołyniu niedawno pisała O. Remjieniaka (*Wpływy unijne w malarstwie ikonowym Wołynia XVII–XVIII wieku*, [w:] *Śladami unii...*, op. cit., s. 545–557), a na Podlasiu – J. Tomalska (*Unickie ikony na Podlasiu w XVII–XVIII wieku*, [w:] *Śladami unii...*, op. cit., s. 559–576). Ogólne rozważania pojawiły się także w ramach monograficznych opracowań dzieł sztuki. Por.: P. Sygowski, *Dwa cudowne obrazy Matki Boskiej w Pułhynkach. Przyczynek do pochodzenia elementów malarzkiego wyposażenia cerkiewnego na Wołyniu w końcu XVII i pierwszej połowie XVIII w.*, [w:] *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису, Луцьк, 27–28 листопада року*, Луцьк 2000, s. 51–53; idem, *O wyposażeniu unickiej cerkwi pw. Mikołaja w Nieledwi koło Hrubieszowa – w drugiej połowie XVIII i na początku XIX w.*, „Zamojsko-Wołyńskie Zeszyty Muzealne” 2003, t. 1, s. 89–95; idem, *Słynąca cudami ikona św. Antoniego Padewskiego w cerkwi w Holi. Przyczynek do dziejów kultu św. Antoniego Padewskiego w Cerkwi Unickiej w Rzeczypospolitej w XVIII wieku*, „Zeszyty Muzealne Muzeum Pojezierza Łęczyńsko-Włodawskiego we Włodawie” 2004, t. 12, s. 119–128; M. Ludera, op. cit., s. 97–143. Por. także: P. Sygowski, *Stara i nowa cerkiew w Gierszonowicach (Gierszonach) koło Brześcia w świetle wizytacji z 1726 r.*, „Białostoczczyzna” 2000, t. 57, nr 1, s. 93–102; oraz wybrane artykuły [w:] *Eikon staroobrzędowy...*, op. cit.

³ J. Kłosińska (op. cit.), uzasadniając swój wybór, stwierdziła, że przedstawia „obiekty najbardziej interesujące pod względem treści i jednocześnie najbardziej wartościowe względnie typowe pod względem formy”. *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*, red. H. Szydłowski, opr. B. Kiwała, J. Burzyńska, Kraków 1981; *Ícônes de Pologne*, Varsovie–Paris 1987 (gdzie reprodukowano jedynie trzy ikony datowane na XVIII lub XVII–XVIII wiek; por. ryc. 26, 30, 36); R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991; idem, *Ikony ze zbiorów Muzeum historycznego w Sanoku*, Warszawa 1991; *Ikona karpacka. Album wystawy «Ikona karpacka» w Parku Etnograficznym w Sanoku otwartej 7.10.1998*, red. J. Czajkowski, Sanok 1998; *Ikony*, red. J. Kułakowska, op. cit.; *Kontemplacja oblicza...*, op. cit.; *Ikony ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach*, red. L. Szaraniec, Katowice 2007; M. Janocha, *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008. Por. także *Ikony. Białystok: kwiecień–wrzesień '96. Suwałki: październik–grudzień '96*, Białystok 1996. Ewa Karpowicz we wstępie historycznym o dziejach ikon od antyku do współczesności zupełnie pominęła wiek XVIII (sic!). Na tym tle wyróżnia się katalog M. T. Maszczak (*Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu*, Nowy Sącz 2010), uwzględniający bardzo dobrej jakości ikony z drugiej połowy XVIII wieku; w mniejszym stopniu także katalog J. Tomalskiej (*Ikony*, Białystok 2005), jednak pominięcie miejscowości pochodzenia ikon obniżyło jego wartość merytoryczną.

⁴ G. Kобрzeniecka-Sikorska, *Ikony staroobrzędowców...*, op. cit.; M. Szczepański, W. Górny, *Strażnicy kanonu. Nieznane oblicza rosyjskiej sztuki sakralnej XVIII i XIX wieku ze zbiorów Muzeum-Zamek Górków w Szamotulach*, red. J. Pawlicki, Kraków 1999; *Dalla Polonia icone a Verona. Icone dei vecchi credenti in Polonia, Cattedrale di Verona, 6–25 Ottobre 2006*. Por. także wybrane artykuły w: *Eikon staroobrzędowy...*, op. cit.

⁵ B. Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII–XIX wieku*, Warszawa 1990, s. 7–8. Badaczka dodała: „[ukazując] przyczyny odejścia od tradycyjnych form obrazowania, nie umiałam ustrzec się [podkreślenie – M. L.] odczytania tego procesu jako «upadku» czy kryzysu”, co może sugerować dostrzeżenie słabości zaproponowanego rozumowania. Próbę przewartościowania niektórych tez podjęła G. Kobrzeńska-Sikorska (*Ikona, kult, polityka. Rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII w., Rozprawy i Materiały Ośrodka Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie*, nr 190, Olsztyn 2000, por. zwłaszcza s. 157). W końcowych wnioskach zaakcentowała, że „ikona rosyjska” nie tylko w sensie kultowym, ale również „w sensie teologicznym, jak i artystycznym [...] trwała nieprzerwanie aż do rewolucji bolszewickiej 1917 r.”. Jednak w istocie rozważania badaczki skupiają się na ikonach z XVII wieku, natomiast przetrwanie ikony „w sensie artystycznym” dokonać się miało, zdaniem autorki, wyłącznie dzięki malarstwu ikonowemu kręgu staroobrzędowców, które stało „na straży istotnych w tym malarstwie wartości”. Nurtowi niosącemu zmiany Kobrzeńska-Sikorska przypisała, identycznie jak Dąb-Kalinowska, „symptomy kryzysu czy wręcz upadku”.

⁶ Cyt. za: J. Kłosińska, op. cit., s. 43. R. Biskupski (*Ikony w zbiorach polskich...*, op. cit., s. 17) uznał, że to nurt sztuki prowincjonalnej w „drugiej połowie XVIII i w XIX wieku wydał dzieła najbardziej wartościowe. Poza tym nurtem malarstwo ikonowe w tym czasie nie miało już własnego charakteru”. Idem, *Sztuka kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku*, [w:] *Polska–Ukraina...*, t. 2, op. cit., s. 356. Biskupski uznał, że to „produkcja warsztatów prowincjonalnych [...] na terenie ziemi przemyskiej przede wszystkim określała klimat malarstwa od końca XVII do lat 60–70. XVIII wieku”. H. Pieńkowska (op. cit., s. 611, por. s. 612–615) w dziejach malarstwa ikonowego wskazała w końcu XVII i XVIII wieku „styl mieszany, prymitywizujący, ludowy”, a dla XVIII wieku wyszczególniła jedynie „grupę obrazów ludowych”. J. Pietrusiński (op. cit.) dowodził rzekomej wyjątkowości „małopolskich bohomazów [...] epilogu malarstwa ikon” – w jego generalnym rozwoju od XVI wieku w kierunku „przełamywania tradycyjnej formy [...] na rzecz [...] nowej konwencji [...] uproszczonych, barokizujących form zachodniej proveniencji” (por. s. 143) z dwóch nurtów bardziej cenił ten, w którym ikony upraszczają „tradycyjny schemat ikonograficzny [...] i formalny sposób jego widzenia”, ale ich „prostota jest efektem prostoty prawdziwej, ludowej koncepcji”, nie jest to zatem „prymitywna kopia” ani próba „wyrażenia dawnego, bizantyjskiego schematu nowymi, barokizującymi środkami” (por. s. 145–146). M. Janocha (*Obraz i ikona...*, op. cit., s. 301, por. s. 311) pisze: „właśnie na peryferiach, na terenie sztuki na poły już lub całkiem ludowej, rodzi się spontaniczna i w pewnym sensie autonomiczna (a co za tym idzie nie zawsze ortodoksyjna) ikonografia. To ona w dużym stopniu decyduje o oryginalności zjawiska, nazywanego ikoną ukraińską i białoruską, wyrastającego w ogromnej mierze na glebie kultury wiejskiej”. Idem, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 85: „Malarstwo ikonowe [...] na terenie zaboru austriackiego, w Galicji [...] przetrwało w sztuce ludowej do końca XIX wieku”. J. Gieźma, *Świątynia i ikona w ukraińskim kręgu kulturowym*, [w:] *Spotkania w Willi Struwego w 1998–2001. Wykłady o dziedzictwie kultury*, red. K. J. Kwiecińska, Warszawa 2001, s. 360. J. W. Błaszczuk

(*Siedemnaście- i osiemnastowieczne ikony metalowe wytwarzane w kręgach staroobrzędowców*, [w:] *Eikon staroobrzędowy...*, op. cit., s. 98 i n.) uznał nawet, że rzekomo „dogmatyka ikony zakładała redukcję formy do granic prostoty, tak aby jej głębia dostrzegalna była duchowo”.

⁷ Np.: W. Dzieduszycki, *Przedmowa. Pogląd na dzieje sztuki na Ruski*, [w:] *Wystawa archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w 1885 roku*, Lwów 1885 [bp.]: „Jak każdy rozkwit, tak i rozkwit sztuki ruskiej, trwał krótko, a barokowe niespokojne formy zapanowały w osiemnastym wieku. [...] Odtąd widzimy po cerkwiach obrazy zachodnie albo proste bohomyzy”. Abp Andrzej Szeptycki w 1913 roku stwierdził (cyt. za: M. Janocha, *Ikony w Polsce...*, op. cit., s. 35): „Epoka rozwoju sztuki ukraińskiej skończyła się w XVII wieku [...] przyszedł nieszczęsny barok, który zerwał nić tradycji i rozpoczął proces niszczenia tego co było nasze”. J. Kłosińska, op. cit., s. 43: „Epoka baroku miała wpływ wybitnie destrukcyjny na twórczość malarzy ikon”. A. Mamoń, op. cit., s. 115–117; M. Janocha, *Obraz i ikona...*, op. cit., s. 311: „Wiek XVIII jest okresem schyłku malarstwa ikonowego”. Idem, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 85–86, por. 88. Janocha negatywnie ocenił zjawiska zachodzące w „epoce postbizantyńskiej” w Rzeczypospolitej, m.in. uznając, że nurt „malarstwa prowincjonalnego, a zwłaszcza ludowego” był „liczebnie zdecydowanie dominujący w XVII i XVIII stuleciu” (s. 95). Podobnie w kategoriach upadku o dziejach późnego malarstwa ikonowego w Rosji pisał П. П. Муратов (*Иконопись при первом царе из дома Романовых*, „Старые годы”, июль-сентябрь, 1913, s. 25–26, 32–33) oraz autorzy publikacji *Древнерусское искусство*, t. 2: XVII век, red. B. H. Лазарев, О. И. Подобедова, В. В. Косточкин, Москва 1964, s. 7. Por. G. Kobrzeńska-Sikorska, *Ikona, kult...*, op. cit., s. 25–26. W podobnym duchu pisze także B. Dąb-Kalinowska, *Między...*, s. 7–8.

⁸ Wymienioną praktykę artystyczną wzmiankują: M. Kornecki, op. cit., s. 250, 254; idem, *Z dziejów sztuki «państwa muszyńskiego» dawnego dominium biskupów krajowskich w Beskidzie Sądeckim (dokończenie). Malarstwo, rzeźba i rzemiosło artystyczne*, „Teki Krakowskie” 1997, t. 4, s. 31–34 – wzmiankowany Jan Medycki (I ćw. XVIII wieku); M. Janocha, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 85, przyp. 4; por. idem, *Wpływ...*, op. cit., s. 174–175; idem, *O ikonach świętecznych w prawosławnej i unickiej diecezji chełmskiej w dawnej Rzeczypospolitej*, [w:] *Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, greckokatolickiego*, t. 1: *Referaty*, Chełm 2003, s. 161; idem, *Niektóre aspekty...*, op. cit., s. 543 – wzmiankowany Stefan Dzengalowy v. Dzengalowicz (2. poł. XVII wieku) oraz Jan Medycki, w oparciu o artykuł J. Giemza (*Świątynia i ikona...*, op. cit., s. 16–17 i przyp. 35), który jedynie wymienił dzieła Dzengalowego, jakby nie zauważając jego praktyki. R. Biskupski (*Chorągiew nagrobna jeromonacha Joela Maniowskiego*, [w:] *Materiały Budownictwa Ludowego w Sanoku*, red. J. Czajkowski, nr 29, Sanok 1986, s. 137), omawiając dorobek Dzengalowego, wspomina jedynie o „kontaktach artystów obu wyznań”. Idem, *Sztuka kościoła...*, op. cit., s. 361 – wzmiankowany Jan Medycki; M. Michniewska, A. Michniewski, M. Duda, *Cerkwie drewniane Karpat. Polska i Słowacja*, Piastów 2003, s. 61 – wzmiankowany Jan Medycki; A. Ryszkiewicz, *Malarz Antoni Gruszecki vel Dombrowski bazylianin w Supraślu*, „Rocznik Białostocki” 1966,

t. 7, (wyd. 1967), s. 105 – wzmiankowany Antoni Gruszecki v. Dombrowski (1734–1798). Por. A. Ryszkiewicz, *Gruszecki Antoni*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, Rzeźbiarze, Graficy*, t. 2: D–G, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 501–503; A. Kułak, *Kościół w Różanymstoku. Zespół ołtarzowy – historia i ikonografia*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” 2004, t. 10, s. 159–188; W. Deluga, *Przemiany...*, op. cit., s. 147–148. W literaturze nie poruszono kwestii praktyki artystycznej kolejnych artystów w służbie Kościoła i Cerkwi: Mikołaja Tereńskiego (1723–1790), zob. J. Polaczek, A. Ryszkiewicz, *Mikołaj Tereński. Malarz przemyski epoki późnego baroku*, Przemysł 2006 (w tym *Aneks I – wypisy źródłowe*, oprac. A. S. Fenczak i J. Sito, s. 41–45); J. Polaczek, A. Ryszkiewicz, *Na pograniczu kultur. Ks. Mikołaj Tereński (1723–1790) – barokowy malarz przemyski*, [w:] *Polska–Ukraina...*, t. 2, op. cit., s. 391–392, il. 9 oraz J. Polaczek, *Mikołaj Tereński (1723–1790). Malarz epoki późnego baroku*, „Galicja. Kultura–Tradycja–Współczesność. Pismo kulturalno-naukowe” 2001, t. 2, nr 1–2, s. 259–268 (w tym *Aneks*, oprac. A. S. Fenczak); Jakuba Bobrowskiego z Zamościa (†1814), zob. M. Ludera, op. cit.; Eustachego Bielawskiego (1740–1804), zob. J. Derwojed, *Eustachy Bielawski*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1: A–C, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 156–157; Łukasza Dolińskiego (1745–1830), zob.: M. Wójciak, *Doliński Łukasz*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 5, Kraków 1939–1946, s. 286–287 i J. Derwojed, *Łukasz Doliński*, [w:] *Słownik...*, op. cit., s. 77–79; Bazylego Berezę, zob. A. Melbechowska-Luty, *Bazyli Bereza*, [w:] *Słownik...*, op. cit., s. 136. W podobny sposób pracowali również lwowscy rzeźbiarze XVIII wieku (por. J. Kowalczyk, *Latynizacja i okcydentalizacja architektury greckokatolickiej w XVIII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1980, t. 42, nr 3/4, s. 351) (Maciej Polejowski, Michał Filewicz) oraz twórcy grafik tego stulecia (por. K. Mart, *«Między Wschodem a Zachodem»*. *Sztuka sakralna ziemi chełmskiej*, [w:] *Sztuka i liturgia...*, op. cit., s. 28) (Aleksander i Leon Tarasewicz, Józef Goczemski).

⁹ J. Polaczek, A. Ryszkiewicz, *Na pograniczu...*, op. cit., s. 379, 392–393, gdzie poza Tereńskim wzmiankowani są Bereza i Gruszecki. Por. Z. Szanter, recenzja artykułu J. Polaczka i A. Ryszkiewicza, „Biuletyn Historii Sztuki” 1995, t. 57, nr 3–4, s. 392, gdzie mowa jest o „zgodnym współistnieniu kultury ruskiej i polskiej w Rzeczypospolitej w XVIII stuleciu”. Por. także Z. Bielamowicz, *Świadectwa wzajemnych oddziaływań obrządku łacińskiego i bizantyńskiego w sztuce sakralnej na ziemiach polskich w okresie baroku*, [w:] *Polska–Ukraina...*, t. 2, s. 378.

¹⁰ M. Janocha, *Niektóre aspekty...*, op. cit., s. 543: „Przyjęcie nowożytnych form plastycznych [...] doprowadziło do upodobnienia ikony do kościelnego obrazu, a w konsekwencji do zaniku jej tożsamości. W XVIII wieku na szeroką skalę pojawiają się w cerkwiach unickich obrazy kościelne malowane techniką olejną na płótnie. [...] W XVIII wieku niejednokrotnie ci sami artyści wykonują zlecenia dla kościołów i cerkwi”. Idem, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 85–86, por. s. 95. Autor wzmiankuje o wskazanej praktyce artystycznej wśród nacechowanych negatywnie zjawisk zachodzących w „epoce postbizantyńskiej” w Rzeczypospolitej. W podobnym tonie o praktyce artystycznej w Rosji w XVIII wieku pisała B. Dąb-Kalinowska (*Między...*, op. cit., s. 86–87).

¹¹ Obszerną literaturę polską i zagraniczną dla współczesnej definicji wprowadzonego w XIX wieku pojęcia naukowego „ikony” jako obrazu będącego przedmiotem kultu w Kościele Wschodnim ostatnio zestawiał J. Maj (*Kilka uwag o pojęciu ikony*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, t. 70, nr 1–2, s. 189–191).

¹² P. A. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997 (*Kościół Wschodni*) [najwcześniejszy tekst z 1914 roku, a najpóźniejszy – 1922 roku], por. zwłaszcza rozdz.: *Ikonostas*, s. 104–211, *Odwrócona perspektywa*, s. 212–230, *Znaki niebieskie. Rozmyślenia o symbolice kolorów*, s. 213–235; L. Uspieski, *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2009, I wyd. Berno–Olten 1952, zwłaszcza rozdz. 9, *Znaczenie i treść ikony*, s. 109–140; S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. i opr. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, zwłaszcza rozdz. *Sztuka i ikona*, s. 39–46; por. także idem, *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła prawosławnego*, tłum. H. Paprocki, Białystok–Warszawa 1992, I wyd. Paris 1987, rozdz. *Ikona i kult ikony w prawosławiu*, s. 155–160; P. Ewdokimow, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 1999, I wyd. fr. 1970, rozdz. *Sztuka boża*, s. 185–193; zob. także idem, *Prawosławie*, tłum. J. Klinger, Warszawa 1964, zwłaszcza rozdz. 2: *Wtajemniczenie w ikonę*, cz. 4: *Modlitwa Kościoła*, s. 243–267. Zob. także fragmenty dotyczące ikon: M. Leskow, *Napiętnowany anioł*, [w:] *Napiętnowany anioł i inne opowiadania*, tłum. Z. Podgórzec, Kraków–Wrocław 1984, s. 323–411.

¹³ M. Janocha, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 74–75.

¹⁴ B. Dąb-Kalinowska, *Pojęcie ikony i obrazu sakralnego*, „Znak”, t. 45, nr 2 (453), s. 94–96.

¹⁵ Np. Dąb-Kalinowska (ibidem, s. 95) uznała, że bizantyńską definicję „ikony” – dominującą „do czasu istnienia malarstwa ikonowego” – zbudowano w oparciu o myśli Pseudo-Dionizego Areopagity o „obrazach niepodobnych” (s. 94, 96), które „nie tylko zrywają z antycznymi ideałami, ale także [...] powinny być całkowicie pozbawione artystycznego wyrafinowania, piękności, harmonii, aby człowiek kontemplując obraz, nie wyobrażał sobie boskości jako podobnej do «prostych», materialnych form”; eadem, *O dwóch sposobach wartościowania ikon*, [w:] *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000, przedruk artykułu z 1986 roku, s. 55: „ikonom obcy był wszelki naturalizm, zmysłowość [...], problemy czasu i przestrzeni traktowane były z całkowitą dowolnością [...], ukazywano na nich postacie świętych zawsze takie same, czemu służyła znaczeniowa deformacja [...], ikony nie mogły stanowić tylko ilustracji na tematy ewangeliczne, ale winny być wykładnią tekstów liturgicznych”. Niedawno ta sama badaczka stwierdziła (por. *Ikony...*, red. J. Kułakowska, op. cit., s. 6–7): „Wymogi, które wobec ikon stawiała teologia ikony, spowodowały stworzenie szczególnego języka artystycznego i praktyki warsztatowej, całkowicie odrębnych od tych stosowanych w malarstwie zachodnim. [...] [Oblicza postaci] winny być odrealnione, przebóstwione, bezcielesne, bez żywej gestykulacji, ustawione zawsze frontalnie. [...] Kolory na ikonach są nieliczne [...] nie ma na nich światłocienia”. Por. także eadem, *Ikona i obraz*, [w:] *Ars longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1999, s. 169–175. W. Białopiotrowicz (*Zakres...*, op. cit., s. 110–113) wśród cech ikon wymienił: „wkłęsłość przedstawień narracyjnych związane z perspektywą odwróconą”, zrównanie formy pozytywowej (postacie, przedmioty) i negatywowej (prze-

strzeń), „wydobycie światła barwy, a nie jej wartości przedstawieniowej” i hierarchizację. Por. idem, *Z problemów...*, op. cit., passim; M. Janocha, *Obraz i ikona...*, op. cit., passim; idem, *Ukraińskie...*, op. cit., passim. J. Gieźma (*Świątynia i ikona...*, op. cit., s. 349) we wstępie pisał o „stałości formy” sztuk plastycznych Cerkwi oraz twierdził, że „ich zamknięty, «optymalny» dla kultu kształt, zdecydowały o oparciu się przemianom niesionym chociażby przez kolejne style historyczne”. J. W. Błaszczyk, op. cit., s. 98 i in. Por. także współczesne publikacje nie-historyków sztuki, korzystających jednak z badań tych ostatnich: D. S. Klejnowski-Różycki, *Problem kanonu w teologii ikony*, „Studia Oecumenica” 2009, t. 9, s. 134–139; P. Chomik, *Kult ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI–XVIII wieku*, Białystok 2003, zwłaszcza rozdz. *Pojmowanie ikony w kościele wschodnim*, s. 17–30, gdzie za Uspienskim mowa o „realizmie symbolicznym, jedynym w swoim rodzaju malarskim języku” (s. 26). Zdaniem P. Chomika (*Kult ikon w kościele prawosławnym jako wyraz teologii i pobożności*, „Zeszyty Dziedzictwa Kulturowego”, t. 1: *Białystok i Podlasie*, 2007, s. 45–46) ukształtowana przez ikonoklazm i sobór nicejski „teologia ikony”, określająca odrębność pojęć ikony i obrazu sakralnego, „odrzucała alegorię, symbolikę, naturalizm i zmysłowość, wyznaczyła kanon ikonograficzny, sposób malowania, technikę, wreszcie status malarzy [...] ikon”.

¹⁶ Por. M. Janocha (*Ukraińskie...*, op. cit., s. 75–77) zestawiał pięć etapów w „historii kanonu bizantyńsko-ruskiego”, wyznaczając jego początek na przełom II/III wieku, a koniec na XX wiek: (1) okres kształtowania kanonu (II/III w.–843), (2) okres „złoty”, gdy kanon staje się normą (IX w.–1454), (3) okres postbizantyński, gdy wskutek okcydentalizacji kanon zostaje „zamknięty” w *podlinnikach*, a u schyłku epoki zapomniany bądź „strzeżony” w sztuce ludowej (XVI–XVIII w.), (4) okres odrodzenia i naukowej refleksji nad kanonem w kręgu rosyjskich teologów religijnych (k. XIX–XX w.), (5) okres „renesansu” kanonu w teorii i praktyce (od 4. ćw. XX w.). Jako podsumowanie badacz dodał: „okres pierwszy cechuje [...] wielki wysiłek twórczy, który w drugim okresie zastyga” (s. 79).

¹⁷ Ibidem, s. 75 (elementy kanonu), s. 90–95 (transformacja kanonu).

¹⁸ Ibidem, s. 73, 91.

¹⁹ Ibidem, s. 36–37, por. s. 78: „Skoro świat boski pozostaje niezmienny, jego odzwierciedleniem plastycznym może być tylko niezmienny kanon”. Por. rozdz. 1: *Wschód i Zachód. Dwie koncepcje sztuki sakralnej* (s. 33–43; *Czas i przestrzeń*, s. 43–54; *Wyobraźnia*).

²⁰ M. Szczepański, W. Górny, op. cit. (o rosyjskich ikonach staroobrzędowców); M. Janocha, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 76 (sformułowanie użyte do określenia osiemnastowiecznych ikon z kręgu sztuki ludowej).

²¹ H. Pieńkowska, op. cit., s. 618. W kontekście późnych ikon Pieńkowska pisała o przeniknięciu się „dwóch przeciwstawnych kierunków – wschodniego spirytualizmu z zachodnim realizmem”, gdzie „nowe kierunki realizmu sztuki barokowej przyszyły z zewnątrz”. B. Dąb-Kalinowska (*Miedzy...*, op. cit., s. 90 i in.), podsumowując analizę osiemnastowiecznych ikon rosyjskich, stwierdziła: „przekreślenie własnej przeszłości [...], jednocześnie dążenie do jak najszybszego włączenia się do kultury europejskiej powodowało, że rodzima tradycja [...] traktowana była jako coś [...] nedorównującego

kulturze zachodniej. [...] Pozbawione zaś swojej tożsamości poprzez wyeliminowanie założeń teologicznych [...] malarstwo ikonowe nie rządziło się systemem reguł jemu właściwych, ale narzuconych mu i zapożyczonych od malarstwa zachodniego”. M. Janocha (*Obraz i ikona...*, op. cit., s. 311) stwierdził, że w XVIII wieku – który badacz uznał za schyłkowy okres malarstwa ikonowego – następuje „niefrasobliwe przemieszanie elementów wschodnich z zachodnimi”. Idem, *Malarstwo ikonowe...*, op. cit., s. 40: w kontekście osiemnastowiecznych ikon w Wielkim Księstwie Litewskim autor pisał o „zmaganiu się Wschodu i Zachodu, okcydentalizmu i bizantynizmu, tradycji i nowatorstwa, spirytualizmu i realizmu” oraz o „poszukiwaniu syntezy między zagrożoną tradycją, a tym, co przynosiła kultura zachodnia”. Por. idem, *Ikony w Polsce...*, op. cit., s. 35.

²² W. Wierzbicki (*Wschód–Zachód w koncepcjach dziejów Polski. Z dziejów polskiej myśli historycznej w dobie porozbiorowej*, Warszawa 1984, s. 10–11, 13) wskazywał za Erazmem Kuźmą, że „w pole semantyczne opozycji Wschód – Zachód wpisywały się [...] inne opozycje”, które zaciążyły na profesjonalnych próbach opisu i zrozumienia przeszłości. Spośród nich dla naszych rozważań znamienne są: Bizancjum – Rzym, Hellada – Roma, Azja – Europa, duch – materia, irracjonalizm – racjonalizm, romantyzm – klasycyzm, Dionizos – Apollo, chaos – kosmos, masa – indywiduum.

²³ J. A. Drob (*Unia brzeska. Stereotypy i granica kultur*, [w:] *Czterechsetlecie...*, op. cit., s. 27–31) zwrócił uwagę na aktualizujący się w dziejach siedemnastowiecznej Europy polityczny, kulturowy i religijny „stereotyp granicy kultur” – zachodniej i wschodniej, gdzie „Wschód” i „Zachód” w zależności od potrzeb utożsamiano z różnymi wartościami, a sam podział często stawał się narzędziem do osiągania politycznych celów. Daleką konsekwencją takiego myślenia wydają się *Wprowadzenia* do prac Białopiotrowicza i Janochy, którzy analizy wielowiekowego dziedzictwa Kościoła Wschodniego rozpoczęli jednorazowym zdefiniowaniem „wartości Wschodu” i „wartości Zachodu”. Por. W. Białopiotrowicz, *Zakres...*, op. cit., s. 18–45 (rozdz. *Próba ujęcia podstawowych mechanizmów kulturotwórczych i Próba charakterystyki kultury wschodu i zachodu na terenach objętych chrześcijaństwem*); M. Janocha, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 33–54; por. idem, *Obraz i ikona...*, op. cit.

²⁴ O wpływie antypolskiej wymowy rosyjskiej literatury XIX wieku na interpretację zjawisk okcydentalizacji sztuki cerkiewnej i latynizacji Cerkwi por.: P. Krasny, *Okcydentalizacja czy modernizacja? Uwagi o przemianach unickiej architektury sakralnej w Rzeczypospolitej w wieku XVIII*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1996–1997, t. 5–6, s. 132; M. Smorąg-Różycka, *Integracyjna rola sztuki w dobie unii brzeskiej*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1996–1997, t. 5–6, s. 151; P. Krasny, *Sztuka cerkiewna na ziemiach polskich w XVIII wieku. Kilka uwag terminologicznych*, [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*, red. J. Lilejko, *Źródła i monografie*, t. 189, Lublin 2000, zwłaszcza s. 125–126.

²⁵ O wpływie koncepcji sztuki narodowej na badania por.: M. Leśniakowska, *Polska historia sztuki i nacjonalizm*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 33, 36, 38–45; P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, [w:] *Ars vetus et nova*, red. W. Bałus, t. 11, Kraków 2003, s. 12–14 (wpływ koncepcji sztuki narodowej na studia nad architekturą cerkiewną w Rzeczypospolitej).

²⁶ Archiwum Państwowe w Lublinie (dalej cyt.: APL), zespół 103: *Chełmskie Prawosławne Bractwo Bogurodzicy (1879–1914)* (dalej cyt.: CHPB), sygn. 86 i sygn. 87, cyt. za: P. Sygowski, *Zbiory sztuki sakralnej Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego przy Bractwie św. Bogurodzicy w Chełmie*, [w:] *Między Polską a Rusią*, red. M. Starnawska, Siedlce 2004, s. 135–143, por. s. 145.

²⁷ Por. P. Sygowski, *Zbiory...*, op. cit., s. 132–134; idem, *O kilku ikonach z byłego Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego w Chełmie w zbiorach Muzeum Ławry Kijowsko-Pieczerskiej*, [w:] *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe. Pamięci Romualda Biskupskiego*, red. A. Gronek, Kraków 2009, s. 384–385 (źródła i literatura dotyczące okoliczności powstania muzeum).

²⁸ Cyt. za: idem, *Zbiory...*, op. cit., s. 135–143.

²⁹ APL CHPB, sygn. 87, nr inw. 1859, cyt. za: P. Sygowski, *Zbiory...*, s. 141, poz. 98. Paweł Sygowski utożsamiał wzmiankowaną w księdze inwentarzowej ikonę św. Jerzego z obrazem datowanym na okres między końcem XVIII a pierwszą ćwiercią XIX wieku, przechowywanym w Muzeum Ławry Kijowsko-Pieczerskiej, por. idem, *O kilku...*, op. cit., s. 394, il. 3.

³⁰ Cyt. za: ibidem, s. 145.

³¹ Taką sugestią nasuwa choćby recenzja książki W. I. Swiencickiej i W. P. Otkowycza. Por. Z. Szanter, recenzja z: *Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом*, opr. B. I. Свенціцька, В. П. Откович, Київ 1991, „Biuletyn Historii Sztuki” 1995, t. 57, nr 3–4, s. 394. Autorów interesować miał zwłaszcza „styl ludowy”, najpierw scharakteryzowany jako cechujący się linearnością, wyrazistym konturem oraz umiłowaniem budujących nastrojów szczegółów i kolorów, a następnie konsekwentnie poszukiwany w malarstwie ikonowym kolejnych omawianych okresów, począwszy od Rusi Kijowskiej do XX wieku.

³² Por. analizy w: J. Pietrusiński, op. cit.

³³ Analogiczny problem zauważył już P. Krasny (*Architektura...*, op. cit., s. 28–31, rozdz. 3: *Charakterystyczne pojęcia i terminy stosowane w badaniach nad architekturą cerkiewną w Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym*, pkt. 1: *Tradycyjna architektura cerkiewna*), dowodząc na potrzeby badań nad nowożytną architekturą cerkiewną ziem ruskich Rzeczypospolitej, że „nie sposób stworzyć modelowego obrazu [...] tradycji budowlanej Kościoła Wschodniego”.

³⁴ *Sobór Nicejski II (787), Dekrety wiary*, pkt. 14, [w:] *Dokumenty Soborów Powszecznych*, t. 1, tłum. T. Wnętrzak, oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2001, s. 337.

³⁵ U. Cierniak, *Josyf Wołocki i Maksym Grek o izografach i świętych ikon pisanii*, [w:] *Eikon staroobrzędowy...*, op. cit., s. 182, por. s. 184–185.

³⁶ M. Grek, *O świętych ikonach*, rozdz. 6: *O tym, na jakich rzeczach malować i wyobrażać (należy) święte ikony, a na jakich ich nie malować*, [za:] U. Cierniak, op. cit., s. 192. W tłumaczeniu autora zamieniono sformułowanie „pisać” na „malować”.

³⁷ Ostatnio podstawową literaturę dotyczącą ruskich *podlinników* i greckich *hermenei* zestawiał w syntetycznym artykule S. Stawicki, *Techniczne i technologiczne przekazy źródłowe powstałe dla potrzeb twórczości artystycznej w kręgu kultury bizantyjskiej i jej wpływów*, [w:] *Eikon staroobrzędowy...*, op. cit., s. 47–54.

³⁸ Idem, op. cit., s. 50, 52–53; B. Dąb-Kalinowska, *O dwóch sposobach...*, op. cit., s. 52: „Uświęcenie materii ikon uzasadniano podobnie jak uświęcenie ciała wcieleniem Logosu”. Por. wstęp Dąb-Kalinowskiej [w:] *Ikony...*, op. cit.; A. Sulikowska-Gąska, *Odnawianie ikon a status cudownych wizerunków na Rusi*, [w:] *Dzieło sztuki a konserwacja. Materiały 52. Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 20–22 listopada 2003 roku*, red. D. Nowacki, J. Żmudziński, Kraków 2004, s. 152. Sulikowska-Gąska również wzmiankuje o „statusie przypisywanym w kulturze ruskiej uświęconej materii, to znaczy takiej, która uważana jest za swego rodzaju nośnik *sacrum*”.

³⁹ M. Janocha, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 91. Janocha pisze na temat osiemnastowiecznych ikon malowanych techniką olejną na płótnie: „Od strony technicznej (a także stylistycznej) nastąpiło tutaj całkowite zerwanie więzi z ikoną, która przekształciła się w zachodni obraz kościelny”. Por. także B. Dąb-Kalinowska, *Między...*, op. cit., s. 87.

⁴⁰ Cyt. za: zdj., [w:] C. Цитович, Ю. Братушко, Т. Тимченко, *Технологічні дослідження ікони «Богоматір Холмська»*, [w:] *Сакральне мистецтво Волині. Матеріали IX міжнародної наукової конференції, Луцьк, 31 жовтня–1 листопада 2002 року*, Луцьк 2002, s. 49, il. 2. Napis odczytał w promieniach podczerwieni Włodzimierz Cytowycz, który na podstawie pisowni niektórych liter (szczególnie „И”, „Н”) oraz obecności spolszczonej nazwy drzewa (cyprys) uznał, że napis prawdopodobnie wykonano w XVII wieku. Por. A. Kwasiuk, O. Romaniuk, *Ikona Matki Bożej Chełmskiej z XI–XII wieku – przywrócone sacrum*, tłum. P. Kondraciuk, „Zamojsko-Wołyńskie Zeszyty Muzealne” 2003, t. 1, s. 122.

⁴¹ Por. ibidem.

⁴² Cyt. za: L. Miliajewa, *Ikony*, tłum. z ang. M. Florczak, Ożarów Mazowiecki 2007, I wyd. London 2006, s. 111.

⁴³ E. Pimin [P. Mohyla], *O ustawach ruskich*, [w:] *Lithos albo kamień z procy prawdy Cerkwie świętej prawosławnej ruskiej, na skruszenie fałeczno ciemnej perspektywy albo raczej paszkwilu od Kassiana Sakowicza, by tego przedtym kiedyś archimandrytę dubieńskiego unita, jakoby w błędach, herezyjach i zabobonach Cerkwie ruskiej w uniej nie będącej, tak w artykułach wiary, jako w administrowaniu sakramentów i inszych obrządkach i ceremoniach znajdujących się, roku 1642 w Krakowie wydane*, wypuszczony, Kijów 1644, s. 365, cyt. za: M. Janocha, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 59.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Por. *Staroświecki*, [w:] S. Reczek, *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*, cz. 1: *Staropolsko-nowopolska*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 470.

⁴⁷ T. Chrzanowski, *Orient...*, op. cit., s. 49 (tam bibliografia).

⁴⁸ R. Biskupski (*Ikony ze zbiorów Muzeum...*, op. cit., s. 15) przypisał zróżnicowaniu technicznemu też ruskich ikon funkcję datującą: „ornamentacyjne wzory [...] opracowane w wypukłym reliefie” zdobiły „obramienia i tła ikon szesnastowiecznych”, a „ornamenty [...] ryte w zaprawie” tworzyły „tła ikon XVII–XIX-wiecznych”.

⁴⁹ Wypowiedź Mohyły miała charakter polemiczny, więc nie sposób tylko na jej podstawie ocenić poziomu wiedzy teologicznej biskupa.

⁵⁰ *Posłanie pewnego izografa Josifa do carskiego izografa i najmądrzejszego żywo-pisca Simona Fiodorowa. Rosyjski XVII-wieczny traktat o sztuce malowania ikon*, tłum., przypisy i wstęp A. Pospiszil, Warszawa 2005, s. 17–127.

⁵¹ Cyt. za: *Posłanie...*, op. cit., s. 92. Krytyka ikon wykonywanych przez „słabych twórców, wywodzących się ze środowisk plebejskich i wiejskich” pojawiła się w wielu siedemnastowiecznych traktatach o ikonach. Por. A. Gronek, *Duchowieństwo wschodnie wobec przemian zachodzących w malarstwie ikonowym na Ukrainie w wieku XVII*, [w:] *Harmonijne współlistnienie kultury Wschodu i Zachodu na Ukrainie*, red. W. Mokry, Biblioteka Fundacji św. Włodzimierza, t. 3, Kraków 2000, s. 83.

⁵² Trudno stwierdzić, czy nawiązywał w tym do traktatu Mochyły.

⁵³ *Posłanie...*, op. cit., s. 92. W tłumaczeniu autorki rusycyzmy „pisanie” i „napisa-ny” w niniejszym artykule zastąpiono polskimi tłumaczeniami – „malowanie” i „nama-lowany”.

⁵⁴ Ibidem, s. 95. Por. Dz 8, 18–23.

⁵⁵ Cyt. za: P. Krasny, *Uwagi o wpływie sztuki Kościoła Wschodniego na katolickie malarstwo sakralne w Rzeczypospolitej w XVII wieku*, [w:] *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1994, s. 82.

⁵⁶ APL, zespół 95: *Chelmski Konsystorz Greckokatolicki [1525] 1596–1875 [1905]* (dalej cyt.: CHKG), sygn. 103, s. 204v. Zob. także drugi egzemplarz tej samej wizytacji z 1731 r. Por. APL CHKG, sygn. 100, s. 57v/479v.

⁵⁷ W dotychczasowej literaturze obecne są tylko dwa ostatnie wezwania cerkwi miejskiej. Por. B. Слободян, *Церкви Холмської Єпархії*, Львів 2005, s. 409; a za nim J. A. Frykowski, *Niegrodowe starostwo tyszowieckie w latach 1519–1768. Studium społeczno-gospodarcze*, Tomaszów Lubelski 2009, s. 131. Najdawniejsze wezwanie „Świętego Symeona Stołpnyka” odnotowano tylko w jednym – nieznanym Wasylowi Słobodianowi – egzemplarzu wizytacji z 1731 roku. Por. APL CHKG, sygn. 103, k. 201r. Słobodian powołał się na drugi egzemplarz tej samej wizytacji w 1731 roku (zob. APL CHKG, sygn. 100, k. 55r/477r), w którym nie podano wezwania „Cerkwi mieskiej tyszowieckiej”.

⁵⁸ APL CHKG, sygn. 103, k. 201r. Zob. też drugi egzemplarz tej samej wizytacji z 1731 roku. Por. APL CHKG, sygn. 100, k. 55v/477v.

⁵⁹ М. Лучкай, *Historia Carpatho-Ruthenorum*, t. 5/2, Науковий збірник Музею українсько-руської культури у Свиднику, t. 21, 1998, s. 132, [za:] В. Грешлик, *Декопті відгуки бізантійсько-балканських та слов'янських традицій на іконах Словаччини XV–XVIII ст.*, [w:] *Szczelina światła...*, op. cit., s. 257.

⁶⁰ We wstępie do traktatu Pospiszil wyjaśniła, że ze względu na „konotacje związane z częstką *żywo*, ważne dla teorii Josifa Władimirowa”, zachowała ruski termin „ży-wopisanie”, nie tłumacząc go jako „malowanie”, „malarstwo”. Por. *Posłanie...*, op. cit., s. 16.

⁶¹ Dawne tezy dotyczące Władimirowa por.: B. Dąb-Kalinowska, *Między...*, op. cit., s. 24–26; G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Ikona, kult...*, op. cit., s. 20–21; N. Mojżyn, *Rosyjska sztuka ikonowa 2. połowy XVII wieku w ocenie rosyjskiego humanisty Symeona Połockiego*, [w:] *Szczelina światła...*, op. cit., s. 332, przyp. 75.

⁶² *Posłanie...*, op. cit., s. 77.

⁶³ Ibidem, s. 121.

⁶⁴ Ibidem, s. 110.

⁶⁵ Ibidem, s. 118–119.

⁶⁶ Ibidem, s. 74.

⁶⁷ Ibidem, s. 78–79, por. s. 111: „Obraz Chrystusa, Boga naszego, najbardziej szanujemy, kiedy zgodnie z pierwotną Chrytuszową podobizną namalowany będzie prawdziwie i pełen cielesnych tej [podobizny] w szczegółach i męstwie”.

⁶⁸ Władimirow przypomniał o „przewiebnym i świetlistym objawieniu się obrazu Chrystusa. Jeśli nie byłby pełen światłości [...] na górze Tabor, to jakże nie mogli oni wytrzymać blasku Jego oblicza” (ibidem, s. 107). Uważał, że to *Stogław* zalecał wyobrażanie postaci na ikonach „świeciście pięknie, podobnie do istotowych oblicz świętych” (ibidem, s. 79), którzy „rozświecili się żywota czystością” (ibidem, s. 77). Dalej przypomniał, że „kiedy [...] Mojżesz przyjął na Synaju od Pana Prawo, zaraz zszedł z góry do Izraela [...] i wtedy synowie Izraela nie mogli patrzeć na oblicze Mojżesza przez świetlistość, która była na nim” (ibidem, s. 117). Wymienił także innych „rozświeconych” świętych i twórców ich ikon, w tym malarza Alimpija, tworzącego „przemądrze i prześwieciście” (ibidem, s. 118–123).

⁶⁹ Ibidem, s. 79.

⁷⁰ Ibidem, s. 102.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

⁷³ Podkreślmy raz jeszcze, że modelunek światłocieniowy wcale nie jest cechą charakterystyczną wyłącznie obrazów dla Kościoła łacińskiego.

⁷⁴ Paweł z Aleppo, *Ukraina w połowie XVII wieku w relacji arabskiego podróżnika Pawła, syna Makarego z Aleppo*, tłum., wstęp i komentarz M. Kowalska, Warszawa 1986, s. 48.

⁷⁵ Tłum. za: A. Gronek, op. cit., s. 95. Por. nieco odmienne tłumaczenie: Paweł z Aleppo, op. cit., s. 48–49.

⁷⁶ Zauważyła to już A. Gronek (op. cit., s. 95), jednak pisząc o „nowym stylu” ikon, wymieniła jako jego elementy także „modelowanie światłocieniem” i „trójwymiarowość w oddawaniu ciała ludzkiego”, co zdaje się sugerować, że badaczka również identyfikuje ikony przede wszystkim przez wartości linearno-płaszczyznowe.

⁷⁷ Ostatnio pisma Symeona Połockiego skrótkowo omówił N. Mojżyn (op. cit., s. 319–334), jednak jak sygnalizowano, przywołał nieaktualną interpretację koncepcji *żywopisanie* Władimirowa, twierdząc równocześnie, że myślał on podobnie do Połockiego (s. 332, przyp. 75).

⁷⁸ O modernizacji „bizantyńskiej tradycji chrześcijańskiej” za pomocą „rozwiązań wypracowanych w Kościele rzymskim” por. P. Krasny, *Gemma orientale in triregno pontificio. O kilku próbach nawiązywania do bizantyńskiej tradycji artystycznej w środowisku rzymskim około roku 1600*, [w:] *Artyści włoscy w Polsce XV–XVIII w. Prace ofiarowane panu prof. Mariuszowi Karpowiczowi*, Warszawa 2004, s. 189–190.

⁷⁹ Symeon był niewątpliwie zafascynowany mimetyzmem typu iluzjonizmu antycznego nakierowanego na odtwarzanie ziemskiej rzeczywistości, o czym najlepiej świadczy wiersz *Malarstwo (Живописание)*, odwołujący się do antycznych toposów ludzenia oka odbiorcy

realnością oddanych form (np. żmii) – pol. tłum. wiersza por. N. Mojżyn, op. cit., s. 333. Równocześnie wykazał przywiązanie do koncepcji pierwowzoru, a także szczegółowo przytoczył „ważne dla genezy kultu ikon i prawomocności obrazów świętych legendy, w tym tę najsłynniejszą o ikonie Bogurodzicy namalowanej przez św. Łukasza, a także o ikonach Chrystusa nie ręką ludzką uczynionych”. Por. N. Mojżyn, op. cit., s. 321.

⁸⁰ B. Dąb-Kalinowska, *Między...*, op. cit., s. 90.

⁸¹ Ustalenia opierają się na badaniach przeprowadzonych na potrzebę przygotowywanej rozprawy o Gabrielu Sławińskim, dlatego dominują przykłady z Chełmszczyzny.

⁸² M. Ludera, op. cit., s. 143–144.

⁸³ Por. S. Stępień, *W poszukiwaniu tożsamości obrządkowej. Bizantyzacja a okcydentalizacja Kościoła greckokatolickiego w okresie międzywojennym*, [w:] *Polska–Ukraina...*, t. 5, op. cit., s. 87.

⁸⁴ J. Kus, *Szlachta chełmska wobec kościoła unickiego w XVII i XVIII wieku (w świetle laudów sejmikowych i instrukcji poselskich)*, „Rocznik Chełmski” 1997, t. 3, s. 135–142.

⁸⁵ Ibidem, s. 138–139.

⁸⁶ J. Rulikowski, *Urywek wspomnień Józefa Rulikowskiego, wydany z obszerniejszego rękopisu (1731–92 r.)*, red. J. Bartoszewicz, Warszawa 1862, s. 54–55.

⁸⁷ Ibidem, s. 130–131.

⁸⁸ Ibidem, s. 104–105: „Uczęszczałem do kościoła i do cerkwi unickiej na nabożeństwo, kazano mi wtedy stać skromnie z odwróconą twarzą do ołtarza, ale nie dawano mi jednak żadnych przedwczesnych wyobrażeń o wierze i różnicy wyznań”.

⁸⁹ Ibidem, s. 51.

⁹⁰ W. Bondyra, *Testament Franciszka Węgłęńskiego podkomorzego chełmskiego z 1750 r. Przyczynek do dziejów szlachty chełmskiej*, „Res Historica” 2004, z. 17, s. 155–170.

⁹¹ APL, zespół 9: *Księgi grodzkie chełmskie RMO*, sygn. 184 (dawna 20268), s. 123r.

⁹² S. Braniewski, *Bractwo św. Onufrego przy cerkwi unickiej w Siedliszcu*, [w:] *Bractwa religijne w średniowieczu i w czasach nowożytnych (do końca XVIII wieku)*, odczyt na konferencji Instytutu Historii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego i Muzeum Narodowego w Kielcach, Kielce 15–16 maja 2012 (w druku). Serdecznie dziękuję autorowi za udostępnienie artykułu i materiałów źródłowych.

⁹³ M. Janocha, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 59–60.

⁹⁴ Na osiemnastowiecznym obrazie w kościele w Radecznicy – gdzie zestawiono *Katalog cudów Świętego Antoniego Padewskiego na Górze Rodecznickiej* – pod datą 20 maja 1670 roku zapisano: „Klymka greckiej religii unitka ze wsi za Brzescia przez lat dziesięć na gościec chorowała, w kościołach nieznośny ból cierpiąc, skoro się dowiedziała o tym miejscu Świętego Antoniego [...] przyszedłszy jeszcze bardzo słabo, drugiego dnia po spowiedzi komunij św. zdrowa została i to dobrodziejstwo, aby napisane było, prosiła”.

⁹⁵ T. Niklas, *Cudowne wizerunki maryjne w grafice Jana Józefa Filipowicza*, [w:] *Między Wrocławiem i Lwowem. Sztuka w Małopolsce, na Śląsku i Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, Wrocław 2011, s. 334–335, il. 1, por. il. 2–5.

⁹⁶ P. Sygowski, *Słynąca cudami...*, op. cit., s. 123 (tu przykłady wraz ze źródłami). Sygowski wymienia również innych „zachodnich” świętych w cerkwiach unickich: Jana

Nepomucena, Tadeusza, Franciszka, Dominika, Stanisława, Kazimierza, Brygidę i Rozalię, akcentując równocześnie, że w XVIII wieku dominowali święci Kościoła Wschodniego.

⁹⁷ A. Gronek, op. cit., s. 93.

⁹⁸ Ibidem, s. s. 95–100 (tam liczne cytaty ze źródeł).

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 94.

¹⁰¹ Analogiczną opinię na temat „tradycyjnych” planów cerkwi unickich w XVIII wieku wyraził P. Krasny, *Architektura...*, op. cit., s. 157. Por. M. Smorąg-Różycka, op. cit., s. 154.

¹⁰² Reprodukacja ikony w całości por. M. Ludera, *Ikona...*, op. cit., il. 1.

¹⁰³ Jednym z najstarszych przedstawień jest miniatura w greckim *Menologionie* Symeona Metafrastesa datowanym na XI–XII w. (Londyn, British Museum, Add. 11870, fol. 60 r). Por. *Byzantine Art, an European Art*, katalog wystawy w Zappeion Exhibition Hall, Athens 1964, s. 339, nr 354, il. 354. Osiemnastowieczne realizacje tematu w malarstwie ikonowym, por. *Український іконопис. XII–XIX ст. з колекції НХМУ*, opisy i wstęp A. Melnyka, także w j. ang. b.m., 2004.

¹⁰⁴ Muzeum Narodowe w Atenach, nr inw. II. 2983, por. zdj. obrazu: [Online]. Protokół dostępu: http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=247&artwork_id=71304 [31.10.2012].

¹⁰⁵ Kościół Santa Maria della Concezione dei Cappuccini w Rzymie, około 1635.

¹⁰⁶ Zob. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.orthodoxy-icons.com/oldrussianicons/510-ural-icon-of-xviii-early-xx-century.html> [11.01.2013].

¹⁰⁷ APL, zespół 97: *Chełmski Zarząd Duchowny*, sygn. 1291, s. 35v, [za:] P. Sygowski, *Z zapomnianej tradycji – „surrogacja tykocińska” unickiej diecezji chełmskiej (cerkwie i ich wyposażenie w pierwszej ćwierci XIX wieku, w świetle materiałów z Archiwum Państwowego w Lublinie)*, [w:] *Eikon staroobrzędowy...*, op. cit., s. 167.

¹⁰⁸ E. Likowski, *Dzieje Kościoła unickiego na Litwie i Rusi w XVIII i XIX wieku*, Poznań 1880, s. 308–309; W. Chotkowski, *Dzieje zniszczenia św. Unii na Białorusi i Litwie w świetle pamiątek Siemaszki*, Kraków 1898, s. 141, [za:] P. Krasny, *Architektura...*, op. cit., s. 343.

¹⁰⁹ P. Krasny, *Architektura...*, op. cit., s. 343, przyp. 156.

¹¹⁰ Por. przypis 143.

¹¹¹ B. Александрович, *Лука Долинський пригадав про себе сам*, 2006. [Online]. Protokół dostępu: <http://dzyga.com.ua/2006/gallery/dolynskyj.html> [31.10.2012].

¹¹² P. Krasny, J. K. Ostrowski, *Wiadomości biograficzne na temat Jana Jerzego Pinsla*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 57, nr 3–4, s. 339.

¹¹³ A. Chadam, *Radecznicza*, [w:] *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, red. H. E. Wyczawski, Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 288.

¹¹⁴ P. Sygowski, *Zbiory...*, op. cit., s. 125.

¹¹⁵ APL CHKG, sygn. 218: list z 19 listopada 1833 roku, [za:] M. Trojanowska, *Chełmski Konsystorz Grekokatolicki [1525] 1596–1875 [1905]. Inwentarz analityczny archiwum*, Warszawa 2003, s. 141.

¹¹⁶ APL CHKG, sygn. 218, s. 82r: list z 19 sierpnia 1834 roku.

¹¹⁷ APL CHKG, sygn. 218, s. 83r: list z 10 grudnia 1834.

¹¹⁸ APL CHKG, sygn. 230, [za:] M. Trojanowska, *Chełmski...*, op. cit., s. 146.

¹¹⁹ B. Dąb-Kalinowska, *Między...*, op. cit., s. 29.

¹²⁰ W. Białopiotrowicz (*Zakres...*, op. cit., s. 112) w kontekście ikon XVII–XIX wieku stwierdził „utrata ikon w świadomości twórców i odbiorców”. Por. idem, *Z problemów...*, op. cit., s. 347–348; M. Janocha, *Ikony...*, op. cit., s. 35.

¹²¹ APL, zespół 28: *Akta miasta Chełma z lat 1619–1811* (dalej cyt.: AmCH), sygn. 7: Księga radziecka i ławnicza, 1745–1756, s. 211v, 212r. (powyższe sformułowanie pojawia się dwa razy). Źródło wzmiankowała M. Trojanowska, *Źródła do dziejów Chełma od XV do XX wieku w zasobie Archiwum Państwowego w Lublinie*, „Rocznik Chełmski” 1996, t. 2, s. 18.

¹²² APL AmCH, sygn. 7, 1745–1756, s. 211r.

¹²³ Archiwum Państwowe w Zamościu, zespół 1255: *Akta parafii unickiej w Wieprzu. Księga protokołów 1781–1806*, s. 1–9. Źródło opublikowała i omówiła A. Szykuła-Żygawska, *Poradnik proboszcza unickiego z końca XVIII w.*, „Archiwariusz Zamojski” 2010, s. 77–88 (aneks, s. 82–88).

¹²⁴ Cyt. za: A. Szykuła-Żygawska, *Poradnik...*, op. cit., s. 82.

¹²⁵ Ibidem, s. 84.

¹²⁶ О. Сидор, *Святий Васи́лій Великий в українському мистецтві*, Львів 2008, s. 422, il. 208-6 (Jan Chryzostom), por. il. 208-a (Bazyli Wielki) i 208-b (Grzegorz z Nazjanzu – błędnie rozpoznany jako Grzegorz „Dwojesłów”, czyli Wielki).

¹²⁷ Zresztą w drugiej połowie XVIII wieku – w dobie powszechnego korzystania z graficznych odbitek produkowanych na zachodzie Europy – nie obowiązywała stałość ikonograficznych typów fizjonomicznych, stąd podobne do Goczemskiego przykłady wydają się celową próbą oddania „prawdziwego wizerunku”.

¹²⁸ Muzeum Sztuki Staroruskiej im. A. Rublowa w Moskwie, nr kat. КП 2081, ikona św. Mikołaja (druga połowa XV wieku), 31 × 26,5 cm; Muzeum sztuki w Pietrozawodsku, ikona św. Mikołaja (XV wiek), 55 × 36,5 cm; Muzeum sztuki w Archangielsku, nr kat. 851-држ АОМИИ, ikona św. Jana Chryzostoma (druga połowa XV–XVI wiek), 69 × 50 cm. Zob. [Online]. Protokół dostępu: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=693; http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=2770; http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=964 [14.06.2013] – we wszystkich przypadkach na stronie internetowej podawana jest literatura i źródło ilustracji.

¹²⁹ Identyczne nimby pojawiają się też w grafice cerkiewnej pierwszej połowy XVIII wieku z kręgu Ławry Pieczerskiej w Kijowie, por. Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. BN G. 63599: Awierki Kozackowski, sygnowany miedzioryt św. Łukasz, prawdopodobnie z *Ewangelii* wyd. w drukarni Ławry Pieczerskiej, 1733 lub 1746; zob. *Sztuka iluminacji i grafiki cerkiewnej. Katalog wystawy, październik–listopad 1996*, Biblioteka Narodowa, red. A. Ozimek, b.m., b.r., s. 68–69, nr kat. 96, il. 41.

¹³⁰ *Posłanie...*, op. cit., s. 68.

¹³¹ Ibidem, s. 79.

¹³² Por. komentarz Pospiszil, [w:] ibidem, s. 145.

¹³³ U Władimirowa jako „Słowo do pasterza”. Por. ibidem, s. 68.

¹³⁴ Por. komentarz Pospiszil, [w:] ibidem, s. 145–146. Słowami Władimirowa (ibidem, s. 80): „[Klimak] naucza, że należy na ikony cielesnymi oczami patrzeć, a oczami

serca na tego, czyja jest podobizna, spoglądać i nie na cudze i nieistotowe świętych oblicza, ale na prawdziwe ich podobizny patrzeć. I zgodnie z istotowym wyglądem twarze świętych powinny być wpisane do podlownika”. A w innym miejscu (ibidem, s. 68): „Mądry żywopisiec, kiedy na personę czyjąś, na oblicze komuś popatrzy, to wszystkie człowiekia zmysłowe członki w rozumowych oczach przełoży i potem na karcie lub na czymś innym wyobrazi”.

¹³⁵ A. Bertash, A. Gazeyants, Y. Gerasimova, I. Sosnovtseva, *Catalogue of icons*, [w:] *The iconostasis of sts. Peter and Paul cathedral*, red. L. Konnova, V. Frolov, tłum. E. Sorokina, Saint-Petersburg 2004, s. 47 i il. na s. 46. Por. także E. Mozgovaya, *The iconostasis of Sts. Peter and paul cathedral*, [w:] ibidem, s. 8–31, por. s. 116–117 (tam literatura na temat ikonostasu); И. Л. Бусева-Давыдова, *Иконостас Петропавловского собора в Петербурге. К истолкованию иконографической программы*, [w:] *Государственный историко-культурный музей-заповедник „Московский Кремль”. Материалы и исследования*, t. 13: *петр великий – реформатор россии*, москва 2001, zob. [Online]. Protokół dostępu: http://www.kreml.ru/img/uploaded/files/material-sinvestigations/part13/v13s18_buseva-davydova.pdf [14.06.2013]; *Поспелов Андрей Меркурьев (Меркульев) (1701–1735)*, [w:] *Словарь русских иконописцев XI–XVII веков*, ред.-сост. И. А. Кочетков, 2009 (tam źródła i literatura).

¹³⁶ Dane biograficzne, por. E. Mozgovaya, op. cit., s. 24; *Поспелов А.М.*, [w:] *Словарь...*, ред. И. А. Кочетков, op. cit.

¹³⁷ Już w siedemnastowiecznych ikonach atrybuty Chrystusa w przedstawieniach Chrystusa Arcykapłana bardziej przypominają atrybuty cara niż biskupa. Por. A. Bertash i in., op. cit., s. 47; G. Kobrzeńska-Sikorska, *Wizerunki carów rosyjskich. Między ikoną a portretem*, Olsztyn 2007.

¹³⁸ Podobnie miękkie, ale tym razem białe światło bije z twarzy *Chrystusa tronującego* na analogicznej ikonie autorstwa Iwana Iwanowicza Bielskiego (1719–1799) z 1764 roku z ikonostasu cerkwi Pałacu Zimowego w Petersburgu (Ermitaż w Petersburgu) – eksponowanej na wystawie *Splendour and Glory. Art of the Russian Orthodox Church* w filii Ermitażu w Amsterdamie (19.03–16.09.2011). Zdj. ikony [Online]. Protokół dostępu: http://www.hermitage.nl/en/pers/glans_en_glorie/beeldmateriaal.htm [31.10.2012].

¹³⁹ A. Bertash i in., op. cit., s. 47, il. 3. Bizantyńska analogia określa nie tyle bezpośrednie źródło inspiracji, ile dawny rodowód konceptu ikonograficzno-ideowego, który uległ aktualizacji i modernizacji. Dodajmy do tego bliską także pod względem szczegółów ikonę *Chrystusa Arcykapłana* w ikonostasie z lat 1773–1784 w cerkwi św. Łazarza w cypryjskiej Larnace (Chrystus w mitrze, złocistych szatach z kwiatowymi motywami, z omoforionem i księgą zasiada na tronie z wazonami na zaplecku, ponad którym unoszą się główki putt). Por. zdj. ikony [Online]. Protokół dostępu: <http://imageshack.us/f/36/agsioslazaroslarnaca.jpg/> [31.10.2012].

¹⁴⁰ Zob. analiza ikonograficzna, [w:] A. Bertash i in., op. cit.

¹⁴¹ P. Krasny, *Architektura...*, op. cit., s. 154–155.

¹⁴² Pełne opracowanie przechowywanej w magazynach Muzeum Narodowego im. A. Szeptyckiego we Lwowie ikony z Tyszowiec (literatura, źródła, ilustracje) por. przygotowana od 2008 roku rozprawa doktorska o Gabrieli Sławińskim. Wstępne ustalenia zawarłam w pracy magisterskiej obronionej 31 lipca 2008 roku oraz w dwóch

artykułach. Zob.: M. Szyndlarewicz (ob. Ludera), *Gabriel Sławiński – malarz fresków i obrazów. Uwagi wstępne*, [w:] *Między Wrocławiem i Lwowem. Sztuka w Małopolsce, na Śląsku i Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, Wrocław 2011, s. 349–358, il. nr LX–LXIX (data wydania: 17 czerwca 2011); M. Ludera, op. cit., s. 106–108. W 2007 roku ustaliłam brak ikony Sławińskiego na wystawie stałej lwowskiego muzeum. 29 lipca 2011 roku główny konserwator muzeum Danuta Posacka potwierdziła mi w piśmie nr 318 obecność ikony z Tyszowiec w lwowskich zbiorach. Pod koniec sierpnia 2011 roku podczas kwerendy we Lwowie w ramach indywidualnego projektu badawczego przekonałam się, że tyszowiecka ikona jest tu bliżej nieznaną, w inwentarzu muzealnym brakuje nawet jej zdjęcia oraz pominięto ją podczas organizowanej przez Muzeum Narodowe w 2006 roku wielkiej wystawy ikon św. Mikołaja (por.: M. Гелитович, *Святий Миколай з життєм. Икони XV–XVIII ст. Національного Музею у Львові Андрея Шенгіцького*, Львів 2008). Za zgodą dyrektora muzeum – uzyskaną przy pomocy pań Posackiej i Marii Helytowycz – wykonano zamówione przeze mnie fotografie ikony z Tyszowiec i wyrażono zgodę na ich pierwszą od 1938 roku publikację. Zdjęcia Romana Zilinko przesłano na moją skrzynkę mailową 20 września 2011 roku. Tym większe było moje zdziwienie, gdy po dwóch miesiącach, w listopadzie 2011 roku, pracownik lwowskiego muzeum Oleksandr Szejko opublikował powstałe dla mnie zdjęcia, przedstawiając wyniki „swoich” badań na temat tyszowieckiej ikony (sic!) na międzynarodowej konferencji we Lwowie, por. O. Шейко, *Гавриїл Славинський. «Святий Миколай» 1774 року з Тишівців*, [w:] *Матеріали IV Міжнародної наукової конференції м.Львів, 23–24 листопада 2011 р.: Християнська сакральна традиція. Віра, духовність, мистецтво*, „Апологет. Львівська Православна богословська Академія”, Львів 2011, s. 147–149. Zob. [Online]. Protokół dostępu: pl.scribd.com/doc/132633335/Журнал-Апологет [14.06.2013]. Choć autor wzmiankował o przygotowywanej przez mnie rozprawie doktorskiej o szerzej nieznanym malarzu Sławińskim (s. 148), to przemilczał mój artykuł (przedstawiony na konferencji w 2009 roku), który dotąd jest jedynym opracowaniem uwzględniającym wszystkie dzieła Sławińskiego (kompletnie nieznane Szejko), a także wstępne wyniki badań archiwalnych nad ikoną z Tyszowiec (por. M. Szyndlarewicz (ob. Ludera), op. cit.). Wobec powyższego podsumowanie artykułu Szejko (wymagającego zresztą obszerniejszej weryfikacji) brzmi wyjątkowo cynicznie: „twórczość Gabriela Sławińskiego [...] i sama postać mistrza na razie oczekują swojego cierpliwego badacza”.

¹⁴³ П. Н. Милуков, *Очерки по истории русской культуры*, т. 2, Санкт-Петербург 1897, s. 209, [za:] B. Dąb-Kalinowska, *Między...*, op. cit., s. 111 i przyp. 75.

¹⁴⁴ B. Dąb-Kalinowska, *Ikona i obraz...*, op. cit., s. 171; M. Janocha, *Ukraińskie...*, op. cit., s. 77.

THE PROBLEM OF „ICON-PAINTING TRADITION” IN LATE ICONS
FROM THE RUTHENIAN PARTS OF THE POLISH-LITHUANIAN
COMMONWEALTH (2ND HALF OF THE 17TH – 18TH CENTURY).
IN SEARCH OF NEW RESEARCH PARADIGMS

Members of the Orthodox Church and of the Greek Orthodox Church on the Ruthenian lands of the Polish Commonwealth were adopting the artistic solutions of the West to the icon painting. However, there still existed a need to make reference to the most important theological thoughts associated with icons and to „the icon painting tradition”. As a matter of fact, in the historical reception „the icon painting tradition” was a variously defined in time and space set of values, although members of Orthodox and Greek Orthodox Churches not always were aware of it. Paweł Miliukow and Barbara Dąb-Kalinowska, accusing the 18th century’s orthodox circles of ruining the old tradition by creating a new one, have failed to notice that it is in the need of having a tradition where the affection to the Byzantine culture is being manifested. Only the comprehensive attempts to the late icon painting, without „filtering” it with respect to the style, allow to assess its condition, ideological contents and the degree of adherence to „the tradition of icon painting” defined adequately to a given era. Starting from the second half of the 17th century, the icons require an analysis in terms of the presence of motives or artistic solutions which constitute the understanding of „the tradition of icon painting” in a given time. Helpful in the analysis is comparing the works of artists cooperating with both the Church and the Orthodox Church.

BIBLIOGRAFIA

1. Александрович В., *Лука Долинський пригадав про себе сам*, 2006. [Online]. Protokół dostępu: <http://dzyga.com.ua/2006/gallery/dolynskyy.html> [31.10.2012].
2. Bertash A., Gazeyants A., Gerasimova Y., Sosnovtseva I., *Catalogue of icons*, [w:] *The iconostasis of sts. Peter and Paul cathedral*, red. L. Konnova, V. Frolov, tłum. E. Sorokina, Saint-Petersburg 2004.
3. Białopiotrowicz W., Zakres pojęcia ikona na podstawie cerkiewnego malarstwa karpackiego XVII–XIX wieku, praca magisterska napisana pod kierunkiem T. Chrzanowskiego, Lublin 1983, mps przechowywany w Archiwum KUL, sygn. 441/83/NH hist. sztuki.
4. Białopiotrowicz W., *Z problemów ikony karpackiej*, [w:] *Chrześcijański Wschód a kultura polska*, red. R. Łużny, Lublin 1989.
5. Bielamowicz Z., *Świadectwa wzajemnych oddziaływań obrządku łacińskiego i bizantyńskiego w sztuce sakralnej na ziemiach polskich w okresie baroku*, [w:] *Polska–Ukraina 1000 lat sąsiedztwa.*, red. S. Stępień, t. 2: *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, Przemyśl 1994.
6. Biskupski R., *Chorągiew nagrobna jeromonacha Joela Maniowskiego*, [w:] *Materiały Budownictwa Ludowego w Sanoku*, red. J. Czajkowski, nr 29, Sanok 1986.
7. Biskupski R., *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991.

8. Biskupski R., *Ikony ze zbiorów Muzeum historycznego w Sanoku*, Warszawa 1991.
9. Biskupski R., *Sztuka kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku*, [w:] *Polska–Ukraina 1000 lat sąsiedztwa.*, red. S. Stępień, t. 2: *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, Przemyśl 1994.
10. Błaszczuk J. W., *Siedemnasto- i osiemnastowieczne ikony metalowe wytwarzane w kręgach staroobrzędowców*, [w:] *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej «Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII wieku»*, 17–19 czerwca 2005, Dom Pracy Twórczej w Wigrach, red. M. Olejnik, J. Tomalska, „Szamotulskie Zeszyty Muzealne”, t. 2, Szamotuły 2008.
11. Bondyra W., *Testament Franciszka Węgleńskiego podkomorzego chełmskiego z 1750 r. Przyczynek do dziejów szlachty chełmskiej*, „Res Historica” 2004, z. 17.
12. Braniewski S., *Bractwo św. Onufrego przy cerkwi unickiej w Siedliszczu*, [w:] *Bractwa religijne w średniowieczu i w czasach nowożytnych (do końca XVIII wieku)*, odczyt na konferencji Instytutu Historii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego i Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 15–16 maja 2012 (w druku).
13. Brykowski R., *Bolesław Chrobry na ikonie św. Michała Archanioła z Perespy. Uwagi wstępne*, [w:] *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6, cz. 3: *Między Wschodem a Zachodem. Kultura artystyczna*, Lublin 1992.
14. Bułgakov S., *Ikona i kult ikony*, tłum. i opr. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002.
15. Bułgakov S., *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła prawosławnego*, tłum. H. Paprocki, Białystok–Warszawa 1992, wyd. 1, Paris 1987.
16. *Byzantine Art, an European Art*, katalog wystawy w Zappeion Exhibition Hall, Athens 1964.
17. Chadam A., *Radecznicza*, [w:] *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, red. H. E. Wyczawski, Kalwaria Zebrzydowska 1985.
18. Chomik P., *Kult ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI–XVIII wieku*, Białystok 2003.
19. Chomik P., *Kult ikon w kościele prawosławnym jako wyraz teologii i pobożności*, „Zeszyty Dziedzictwa Kulturowego”, t. 1: *Białystok i Podlasie*, 2007.
20. Chrzanowski T., *Między Wschodem a Zachodem. Kultura artystyczna pogranicza na przykładzie ziem między Wisłą a Bugiem* [Kronika], „Biuletyn Historii Sztuki” 1986, t. 48, z. 2–4.
21. Chrzanowski T., *Orient i orientalizm w kulturze staropolskiej*, [w:] *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, grudzień 1983, Warszawa 1986.
22. Cierniak U., *Josif Wołocki i Maksym Grek o izografach i świętych ikon pisaniu*, [w:] *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej «Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII wieku»*, 17–19 czerwca 2005, Dom Pracy Twórczej w Wigrach, red. M. Olejnik, J. Tomalska, „Szamotulskie Zeszyty Muzealne”, t. 2, Szamotuły 2008.
23. Цитович С., Братушко Ю., Тимченко Т., *Технологічні дослідження ікони «Богоматір*

- Холмська», [w:] *Сакральне мистецтво Волині. Матеріали IX міжнародної наукової конференції, Луцьк, 31 жовтня–1 листопада 2002 року*, Луцьк 2002.
24. Dalla Polonia icone a Verona. *Icone dei vecchi credenti in Polonia, Cattedrale di Verona, 6–25 Ottobre 2006*, katalog wystawy ze wstępem M. Salwińskiego, opisy ikon również w języku angielskim i niemieckim.
 25. Dąb-Kalinowska B., *Ikona i obraz*, [w:] *Ars longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1999 (przedruk: B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000).
 26. Dąb-Kalinowska B., *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII–XIX wieku*, Warszawa 1990.
 27. Dąb-Kalinowska B., *O dwóch sposobach wartościowania ikon*, [w:] *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000 (przedruk artykułu z 1986 roku).
 28. Dąb-Kalinowska B., *Pojęcie ikony i obrazu sakralnego*, „Znak” 1993, t. 45, nr 2 (453).
 29. Deluga W., *Ikonoграфия unicka*, [w:] *Sztuka i liturgia kościoła greckokatolickiego. Katalog wystawy w 400-lecie Unii Brzeskiej*, red. K. Mart, Chełm–Zamość 1996.
 30. Deluga W., *Przemiany w ikonografii Kościoła greckokatolickiego w XVIII wieku*, [w:] *Czterechsetlecie zawarcia unii brzeskiej 1596–1996. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Toruniu w dniach 28–29 listopada 1996 r.*, red. S. Alexandrowicz, T. Kempa, Toruń 1998.
 31. Derwojed J., Eustachy Bielawski, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1: A–C, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
 32. Derwojed J., Łukasz Doliński, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2: D–G, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.
 33. *Древнерусское искусство*, t. 2: XVII век, red. В. Н. Лазарев, О. И. Подобедова, В. В. Косточкин, Москва 1964.
 34. Drob J.A., *Unia brzeska. Stereotypy i granica kultur*, [w:] *Czterechsetlecie zawarcia unii brzeskiej 1596–1996. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Toruniu w dniach 28–29 listopada 1996 r.*, red. S. Alexandrowicz, T. Kempa, Toruń 1998.
 35. Dzieduszycki W., *Przedmowa. Pogląd na dzieje sztuki na Rusi*, [w:] *Wystawa archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w 1885 roku*, Lwów 1885.
 36. Ewdokimow P., *Prawosławie*, tłum. J. K. Kilinger, Warszawa 1964.
 37. Ewdokimow P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 1999, I wyd. fr. 1970.
 38. Florenskij P. A., *Ikonoostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997.
 39. Frykowski J. A., *Niegrodowe starostwo tyszowieckie w latach 1519–1768. Studium społeczno-gospodarcze*, Tomaszów Lubelski 2009.
 40. Giemza J., *Świątynia i ikona w ukraińskim kręgu kulturowym*, [w:] *Spotkania w Willi Struwego w 1998–2001. Wykłady o dziedzictwie kultury*, red. K. J. Kwiecińska, Warszawa 2001.
 41. Грешлик В., *Декотрі відгуки бізантійсько-балканських та слов'янських традицій на іконах Словаччини XV–XVIII ст.*, [w:] *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe. Pamięci Romualda Biskupskiego*, red. A. Gronek, Kraków 2009.

42. Gronek A., *Duchowieństwo wschodnie wobec przemian zachodzących w malarstwie ikonowym na Ukrainie w wieku XVII*, [w:] *Harmonijne współistnienie kultury Wschodu i Zachodu na Ukrainie*, red. W. Mokry, Biblioteka Fundacji św. Włodzimierza, t. 3, Kraków 2000.
43. Гелитович М., *Святий Миколай з жупієм. Ікони XV–XVIII ст. Національного Музею у Львові Андрея Шеніцького*, Львів 2008.
44. *Icônes de Pologne*, texte: J. Kłosińska, M. Zinovieff, Varsovie–Paris 1987.
45. *Ikona karpacka. Album wystawy «Ikona karpacka» w Parku Etnograficznym w Sanoku otwartej 7.10.1998*, red. J. Czajkowski, Sanok 1998.
46. *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*, red. H. Szydłowski; oprac. B. Kiwała, J. Burzyńska, Kraków 1981.
47. *Ikony ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach*, red. L. Szaraniec, Katowice 2007.
48. *Ikony. Białystok: kwiecień–wrzesień ,96. Suwałki: październik–grudzień ,96*, ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Białymstoku, wstęp E. Karpowicz, projekt katalogu I. Borowik, Białystok 1996.
49. *Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich*, red. J. Kułakowska, wstęp B. Dąb-Kalinowska, Olszanica 2001.
50. Janocha M., *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008.
51. Janocha M., *Malarstwo ikonowe w Wielkim Księstwie Litewskim*, [w:] *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej «Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII wieku»*, 17–19 czerwca 2005, Dom Pracy Twórczej w Wigrach, red. M. Olejnik, J. Tomalska, „Szamotulskie Zeszyty Muzealne”, t. 2, Szamotuły 2008.
52. Janocha M., *Obraz i ikona. O spotkaniu dwóch języków w malarstwie sakralnym na kresach Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku na przykładzie chrztu Chrystusa i Zesłania Ducha świętego*, [w:] *Inspiracje chrześcijańskie w kulturze Europy*, cz. 2, Materiały z konferencji 11–14 maja 1999 r., red. E. Woźniak, Łódź 2000.
53. Janocha M., *O ikonach świętecznych w prawosławnej i unickiej diecezji chełmskiej w dawnej Rzeczypospolitej*, [w:] *Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, greckokatolickiego*, t. 1: Referaty, Chełm 2003.
54. Janocha M., *Niektóre aspekty ikonografii unickiej na terenie Rzeczypospolitej*, [w:] *Śladami unii brzeskiej*, Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej. Collegium Suprasliense, Supraśl 20–21.10.2007, red. R. Dobrowolski, M. Zemło, *Acta Collegii Suprasliensis*, t. 10, Lublin–Supraśl 2010.
55. Janocha M., *Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001.
56. Janocha M., *Wpływ brzeskiej unii kościelnej na refleksję o sztuce oraz ikonografię malarstwa cerkiewnego w XVII i XVIII wieku*, [w:] *Polska–Ukraina. Tysiąc lat sąsiedztwa*, red. S. Stępień, t. 5, Przemyśl 2000.
57. Klejnowski-Różycki D.S., *Problem kanonu w teologii ikony*, „Studia Oecumenica” 2009, t. 9.

58. Kłosińska J., *Ikony*, Kraków 1973 (tekst opracowany w latach 1968–1969).
59. Kobrzeniecka-Sikorska G., *Ikona, kult, polityka. Rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII w.*, Olsztyn 2000.
60. Kobrzeniecka-Sikorska G., *Ikony staroobrzędowców w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur*, Olsztyn 1993.
61. Kobrzeniecka-Sikorska G., *Ikony ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach*, Katowice 2007.
62. Kobrzeniecka-Sikorska G., *Wizerunki carów rosyjskich. Między ikoną a portretem*, Olsztyn 2007.
63. Kornecki M., *Obrazy i «ikony» Jana Medyckiego. Przyczynek do dziejów malarstwa na karpackiej prowincji w początku XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1993, t. 55, nr 2–3.
64. Kornecki M., *Z dziejów sztuki «państwa muszyńskiego» dawnego dominium biskupów krajowskich w Beskidzie Sądeckim (dokończenie)*. Malarstwo, rzeźba i rzemiosło artystyczne, „Teki Krakowskie” 1997, t. 4.
65. Kowalczyk J., *Latynizacja i okcydentalizacja architektury greckokatolickiej w XVIII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1980, t. 42, nr 3/4.
66. Krasny P., *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, *Ars vetus et nova*, red. W. Bałus, t. 11, Kraków 2003.
67. Krasny P., *Gemma orientale in tiregno pontificio. O kilku próbach nawiązywania do bizantyńskiej tradycji artystycznej w środowisku rzymskim około roku 1600*, [w:] *Artyści włoscy w Polsce XV–XVIII w. Prace ofiarowane panu prof. Mariuszowi Karpowiczowi*, Warszawa 2004.
68. Krasny P., *Okcydentalizacja czy modernizacja? Uwagi o przemianach unickiej architektury sakralnej w Rzeczypospolitej w wieku XVIII*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1996–1997, t. 5–6.
69. Krasny P., *Sztuka cerkiewna na ziemiach polskich w XVIII wieku. Kilka uwag terminologicznych*, [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*, red. J. Lilejko, *Źródła i monografie*, t. 189, Lublin 2000.
70. Krasny P., *Uwagi o wpływie sztuki Kościoła Wschodniego na katolickie malarstwo sakralne w Rzeczypospolitej w XVII wieku*, [w:] *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1994.
71. Krasny P., Ostrowski J. K., *Wiadomości biograficzne na temat Jana Jerzego Pin-sla*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 57, nr 3–4.
72. Kułak A., *Kościół w Różanymstoku. Zespół ołtarzowy – historia i ikonografia*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” 2004, t. 10.
73. Kus J., *Szlachta chełmska wobec kościoła unickiego w XVII i XVIII wieku (w świetle laudów sejmikowych i instrukcji poselskich)*, „Rocznik Chełmski” 1997, t. 3.
74. Kwasiuk A., Romaniuk O., *Ikona Matki Bożej Chełmskiej z XI–XII wieku – przywrócone sacrum*, tłum. P. Kondraciuk, „Zamojsko-Wołyńskie Zeszyty Muzealne” 2003, t. 1.
75. Leskow M., *Napiętnowany anioł*, [w:] *Napiętnowany anioł i inne opowiadania*, tłum. Z. Podgórzec, Kraków–Wrocław 1984.
76. Leśniakowska M., *Polska historia sztuki i nacjonalizm*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce*

- i historii sztuki 1789–1950*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998.
77. Ludera M., *Ikona Archaniola Michała w kościele w Perespie – znamieny przykład dzieła sztuki wyznaniowego pogranicza Rzeczypospolitej w XVIII wieku*, „Modus. Prace z historii sztuki” 2011, t. 10.
78. Maj J., *Kilka uwag o pojęciu ikony*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 70, nr 1–2, 2008.
79. Mamóń A., *Przemiany w sztuce cerkiewnej w eparchii przemyskiej po przyjęciu unii brzeskiej*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1996–1997, t. 5–6.
80. Mart K., *«Między Wschodem a Zachodem». Sztuka sakralna ziemi chełmskiej*, [w:] *Sztuka i liturgia kościoła greckokatolickiego. Katalog wystawy w 400-lecie Unii Brzeskiej*, red. K. Mart, Chełm–Zamość 1996.
81. Maszczak M. T., *Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu*, Nowy Sącz 2010.
82. Melbechowska-Luty A., Bazyli Bereza, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1: A–C, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
83. Mozgovaya E., *The iconostasis of Sts. Peter and Paul cathedral*, [w:] *The iconostasis of Sts. Peter and Paul cathedral*, red. L. Konnova, V. Frolov, tłum. E. Sorokina, Saint-Petersburg 2004.
84. Michniewska M., Michniewski A., Duda M., *Cerkwie drewniane Karpat. Polska i Słowacja*, Piastów 2003.
85. Miliajewa L., *Ikony*, tłum. M. Florczak, Ożarów Mazowiecki 2007 (I wyd. London 2006).
86. Mojżyn N., *Rosyjska sztuka ikonowa 2. połowy XVII wieku w ocenie rosyjskiego humanisty Symeona Połockiego*, [w:] *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe. Pamięci Romualda Biskupskiego*, red. A. Gronek, Kraków 2009.
87. Niklas T., *Cudowne wizerunki maryjne w grafice Jana Józefa Filipowicza*, [w:] *Między Wrocławiem i Lwowem. Sztuka w Małopolsce, na Śląsku i Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, P. Oszczanowski, Wrocław 2011.
88. Pieńkowska H., *Ikony sądeckie XVII i XVIII wieku ze zbiorów Muzeum w Nowym Sączu*, „Rocznik Sądecki” 1971, t. 12 (opr. na podstawie pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem V. Molé na Uniwersytecie Jagiellońskim, Kraków 1950).
89. Pietrusiński J., *Małopolskie bohomy. Materiały i uwagi do epilogu malarstwa ikon między Dunajcem, Sanem i Dniestrem*, „Polska Sztuka Ludowa”, 14, 1960, nr 3.
90. Polaczek J., *Mikołaj Tereński (1723–1790). Malarz epoki późnego baroku*, „Galicja. Kultura–Tradycja–Współczesność. Pismo kulturalno-naukowe” 2001, t. 2, nr 1–2 (Aneks, oprac. A. S. Fenczak).
91. Polaczek J., Ryszkiewicz A., *Mikołaj Tereński. Malarz przemyski epoki późnego baroku*, Przemyśl 2006 (Aneks I – wypisy źródłowe, oprac. A. S. Fenczak i J. Sito).
92. Polaczek J., Ryszkiewicz A., *Na pograniczu kultur. Ks. Mikołaj Tereński (1723–1790) – barokowy malarz przemyski*, [w:] *Polska–Ukraina 1000 lat sąsiedztwa. Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, t. 2, red. S. Stępień, Przemyśl 1994.

93. Przeździecka M., *O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji przemyskiej i na terenach sąsiednich*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.
94. Puskás B., *Między Wschodem a Zachodem. Ikony z regionu Karpat z XV–XVIII wieku*, [w:] *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, red. J. Czajkowski, cz. 2, Sanok 1994.
95. S. Reczek, *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*, cz. 1: *Staropolsko-nowopolska*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.
96. Remjeniała O., *Wpływy unijne w malarstwie ikonowym Wołynia XVII–XVIII wieku*, [w:] *Śladami unii brzeskiej*, Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej. Collegium Suprasliense, Supraśl 20–21.10.2007, red. R. Dobrowolski, M. Zemło, *Acta Collegii Suprasliensis*, t. 10, Lublin–Supraśl 2010.
97. Różycka-Bryzek A., *Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyńskiej*, „Znak” 1994, t. 46, nr 3.
98. Ryszkiewicz A., *Gruszecki Antoni*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, Rzeźbiarze, Graficy*, t. 2: D–G, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.
99. Ryszkiewicz A., *Malarz Antoni Gruszecki vel Dombrowski bazylianin w Supraślu*, „Rocznik Białostocki” 1966 (wyd. 1967), t. 7.
100. Smorąg-Różycka M., *Integracyjna rola sztuki w dobie unii brzeskiej*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1996–1997, t. 5–6.
101. Слободян В., *Церкви Холмської Єнаpxії*, Львів 2005.
102. Stawicki S., *Techniczne i technologiczne przekazy źródłowe powstałe dla potrzeb twórczości artystycznej w kręgu kultury bizantyjskiej i jej wpływów*, [w:] *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej «Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII wieku»*, 17–19 czerwca 2005, Dom Pracy Twórczej w Wigrach, red. M. Olejnik, J. Tomalska, „Szamotulskie Zeszyty Muzealne”, t. 2, Szamotuły 2008.
103. Stępień S., *W poszukiwaniu tożsamości obrządkowej. Bizantyzacja a okcydentalizacja Kościoła greckokatolickiego w okresie międzywojennym*, [w:] *Polska–Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, red. S. Stępień, t. 5, Przemyśl 2000.
104. Sulikowska A., *Od Petersburga po Kamczatkę. Ikony rosyjskie w XIX wieku*, [w:] *Kontemplacja oblicza Chrystusa. Ikony rosyjskie i ukraińskie od XVIII do początku XX w.*, red. M. Janocha, Warszawa 2002.
105. Sulikowska-Gąska A., *Odnawianie ikon a status cudownych wizerunków na Rusi*, [w:] *Dzieło sztuki a konserwacja. Materiały 52. Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków 20–22 listopada 2003 roku, red. D. Nowacki, J. Żmudziński, Kraków 2004.
106. Сидор О., *Святий Васи́лій Великий в українському мистецтві*, Львів 2008.
107. Sygowski P., *Dwa cudowne obrazy Matki Boskiej w Pułynkach. Przyczynek do pochodzenia elementów malarskiego wyposażenia cerkiewnego na Wołyniu w końcu XVII i pierwszej połowie XVIII w.*, [w:] *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису*, Луцьк, 27–28 листопада року, Луцьк 2000.

108. Sygowski P., *O kilku ikonach z byłego Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego w Chełmie w zbiorach Muzeum Ławry Kijowsko-Pieczerskiej*, [w:] *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe. Pamięci Romualda Biskupskiego*, red. A. Gronek, Kraków 2009.
109. Sygowski P., *O wyposażeniu unickiej cerkwi pw. Mikołaja w Nieleddi koło Hrubieszowa – w drugiej połowie XVIII i na początku XIX w.*, „Zamojsko-Wołyńskie Zeszyty Muzealne” 2003, t. 1.
110. Sygowski P., *Słynąca cudami ikona Św. Antoniego Padewskiego w cerkwi w Holi. Przyczynek do dziejów kultu św. Antoniego Padewskiego w Cerkwi Unickiej w Rzeczypospolitej w XVIII wieku*, „Zeszyty Muzealne Muzeum Pojezierza Łęczyńsko-Włodawskiego we Włodawie” 2004, t. 12.
111. Sygowski P., *Stara i nowa cerkiew w Gierszonowicach (Gierszonach) koło Brześcia w świetle wizytacji z 1726 r.*, „Białostoczczyzna” 2000, t. 57, nr 1.
112. Sygowski P., *Z zapomnianej tradycji – „surrogacja tykocińska” unickiej diecezji chełmskiej (cerkwie i ich wyposażenie w pierwszej ćwierci XIX wieku, w świetle materiałów z Archiwum Państwowego w Lublinie)*, [w:] *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej «Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII wieku»*, 17–19 czerwca 2005, *Dom Pracy Twórczej w Wigrach*, red. M. Olejnik, J. Tomalska, „Szamotulskie Zeszyty Muzealne”, t. 2, Szamotuły 2008.
113. Sygowski P., *Zbiory sztuki sakralnej Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego przy Bractwie św. Bogurodzicy w Chełmie*, [w:] *Między Polską a Rosją*, red. M. Starawska, Siedlce 2004.
114. Szanter Z., recenzja z: *Polska–Ukraina 1000 lat sąsiedztwa. Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, t. 2, red. S. Stępień, *Przemyśl* 1994, „Biuletyn Historii Sztuki” 1995, t. 57, nr 3–4.
115. Szanter Z., recenzja z: *Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом*, oprac. В. І. Свенціцька, В. П. Откович, Київ 1991, „Biuletyn Historii Sztuki” 1995, t. 57, nr 3–4.
116. Szczepański M., Górny W., *Strażnicy kanonu. Nieznane oblicza rosyjskiej sztuki sakralnej XVIII i XIX wieku ze zbiorów Muzeum-Zamek Górków w Szamotulach*, red. J. Pawlicki, Kraków 1999.
117. *Sztuka iluminacji i grafiki cerkiewnej. Katalog wystawy, październik–listopad 1996*, Biblioteka Narodowa, red. A. Ozimek, oprac. W. Deluga, A. Kaszlej, M. Strykowska, M. Ochmański, b.m., b.r.
118. Szykuła-Żygawska A., *Poradnik proboszcza unickiego z końca XVIII w.*, „Archiwariusz Zamojski” 2010.
119. Szyndlarewicz M., *Gabriel Sławiński – malarz fresków i obrazów. Uwagi wstępne*, [w:] *Między Wrocławiem i Lwowem. Sztuka w Małopolsce, na Śląsku i Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, Wrocław 2011, il. nr LX–LXIX.
120. Tomalska J., *Ikona podlaska*, „Zeszyty Dziedzictwa Kulturowego”, t. 1: *Białystok i Podlasie*, 2007.
121. Tomalska J., *Ikony* [konsultacja M. Janocha], Białystok 2005.
122. Tomalska J., *Unickie ikony na Podlasiu w XVII–XVIII wieku*, [w:] *Śladami unii*

- brzeskiej, Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej. Collegium Suprasliense, Supraśl 20–21.10.2007, red. R. Dobrowolski, M. Zemło, *Acta Collegii Suprasliensis*, t. 10, Lublin–Supraśl 2010.
123. M. Trojanowska, *Chelmski Konsystorz Greckokatolicki [1525]1596–1875[1905]. Inwentarz analityczny archiwum*, Warszawa 2003.
124. Trojanowska M., *Źródła do dziejów Chelma od XV do XX wieku w zasobie Archiwum Państwowego w Lublinie*, „Rocznik Chelmski” 1996, t. 2.
125. *Український іконопис. XII–XIX ст. з колекції HXMY*, opisy i wstęp A. Melnyka także w j. ang., 2004.
126. Uspienski L., *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2009 (wyd. 1, Berlino–Olten 1952).
127. Wierzbicki, *Wschód–Zachód w koncepcjach dziejów Polski. Z dziejów polskiej myśli historycznej w dobie porozbiorowej*, Warszawa 1984.
128. Wójciak M., Doliński Łukasz, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 5, Kraków 1939–1946.

ŹRÓDŁA DRUKOWANE

1. Grek M., *O świętych ikonach* [fragmenty], [za:] U. Cierniak, *Josif Wołocki i Maksym Grek o izografach i świętych ikon pisaniu*, [w:] *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej «Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII wieku»*, 17–19 czerwca 2005, Dom Pracy Twórczej w Wigrach, red. M. Olejnik, J. Tomalska, „Szamotulskie Zeszyty Muzealne”, t. 2, Szamotuły 2008.
2. Paweł z Aleppo, *Ukraina w połowie XVII wieku w relacji arabskiego podróżnika Pawła, syna Makarego z Aleppo*, tłum., wstęp i komentarz M. Kowalska, Warszawa 1986.
3. Pimin E. [Mołyła P.], *O ustawach ruskich*, [w:] *Lithos abo kamień z procy prawdy Cerkwie świętej prawosławne ruskiej, na skruszenie fałeczno ciemnej perspektywy albo raczej paszkwiliu od Kassiana Sakowicza, by tego przedtym kiedyś archimandrytę Dubieńskiego unita, jakoby w błędach, herezyjach i zabobonach Cerkwie ruskiej w Uniey nie będącej, tak w artykułach wiary, jako w administrowaniu sakramentów i innych obrządkach i ceremoniach znajdujących się, roku 1642 w Krakowie wydane, wypuszczony*, Kijów 1644.
4. *Posłanie pewnego izografa Josifa do carskiego izografa i najmądrzejszego żywo-pisca Simona Fiodorowa, Rosyjski XVII-wieczny traktat o sztuce malowania ikon*, tłum., przypisy i wstęp A. Pospiszil, Warszawa 2005.
5. Rulikowski J., *Urywek wspomnień Józefa Rulikowskiego*, wydany z obszerniejszego rękopismu. (1731–92 r.), red. J. Bartoszewicz, Warszawa 1862.
6. *Sobór Nicejski II (787)*, tłum. T. Wnętrzak, *Dekrety wiary*, pkt. 14, [w:] *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. 1, opr. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2001.

ŹRÓDŁA RĘKOPIŚMIENNE

1. Archiwum Państwowe w Lublinie (APL)
 - zespół 9: *Księgi grodzkie chełmskie RMO*: sygn. 184 (dawna 20268) [testament Łukasza Węgleńskiego];
 - zespół 28: *Akta miasta Chełma z lat 1619–1811*: sygn. 7: [Księga radziecka i ławnicza], 1745–1756;
 - zespół 95: *Chełmski Konsystorz Greckokatolicki [1525] 1596–1875 [1905]*: sygn. 103 [wizytacja cerkwi w Tyszowcach-Zamłynie, 1731]; sygn. 100 [wizytacja cerkwi w Tyszowcach-Zamłynie, 1731]; sygn. 218; sygn. 230;
 - zespół 97: *Chełmski Zarząd Duchowny*: sygn. 1291;
 - zespół 103: *Chełmskie Bractwo Prawosławne Bogurodzicy 1879–1914*: sygn. 86; sygn. 87.
2. Archiwum Państwowe w Zamościu (APZ)
 - zespół 1255: *Akta parafii unickiej w Wieprzcu. Księga protokołów 1781–1806*.

WYKAZ ILUSTRACJI

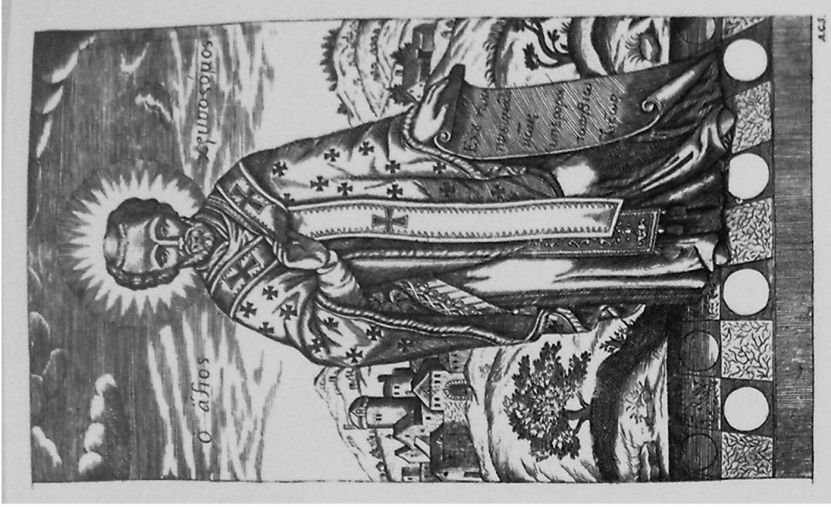
- II. 1. Perespa, dawna cerkiew Archaniola Michała, Jakub Bobrowski, ikona Cudu w Chonach, lata dziewięćdziesiąte XVIII wieku (fragment) Fot. M. Ludera.
- II. 2. Muzeum Narodowe w Atenach, Panagiotis Doxaras, obraz Archaniola Michała zwalczającego szatana. Źródło: [Online]. Protokół dostępu: http://www.national-gallery.gr/site/content.php?sel=247&artwork_id=71304 [31.10.2012].
- II. 3. Muzeum Narodowe w Warszawie, Adam Goczemski, *Św. Jan Chryzostom*, akwafora, 1788. Źródło: O. Сидор, *Святий Василій Великий в українському мистецтві*, Львів 2008, s. 422, il. 208-б.
- II. 4. Muzeum Sztuki Staroruskiej im. A. Rublowa w Moskwie, ikona św. Mikołaja, druga połowa XV wieku (fragment). Źródło: [Online]. Protokół dostępu: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=693 [14.06.2013].
- II. 5. Muzeum sztuki w Pietrozawodsku, ikona św. Mikołaja, XV wiek (fragment). Źródło: [Online]. Protokół dostępu: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=2770 [14.06.2013].
- II. 6. Muzeum sztuki w Archangielsku, nr kat. 851-држ АОМІИ, ikona św. Jana Chryzostoma, druga połowa XV–XVI wiek (fragment). Źródło: [Online]. Protokół dostępu: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=964 [14.06.2013].
- II. 7. Muzeum Narodowe w Warszawie, Adam Goczemski, *Św. Bazyli Wielki*, akwafora, 1788. Źródło: [Online]. Protokół dostępu: O. Сидор, *Святий Василій Великий в українському мистецтві*, Львів 2008, s. 422, il. 208-а.
- II. 8. Cerkiew św. Piotra i Pawła w Petersburgu, Andriej Merkuriew Pospielow, ikona Chrystusa Tronującego, 1727. Źródło: A. Bertash, A. Gazeyants, Y. Gerasimova, I. Sosnovtseva, *Catalogue of icons*, [w:] *The iconostasis of sts. Peter and Paul cathedral*, ed. L. Konnova, V. Frolov, trans. E. Sorokina, Saint-Petersburg 2004, s. 46.



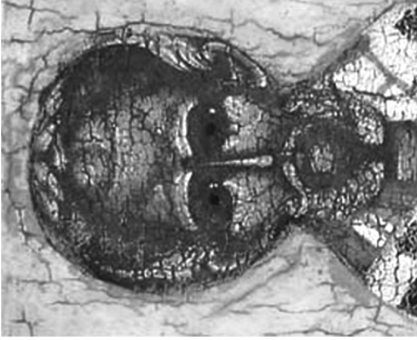
II. 1



II. 2



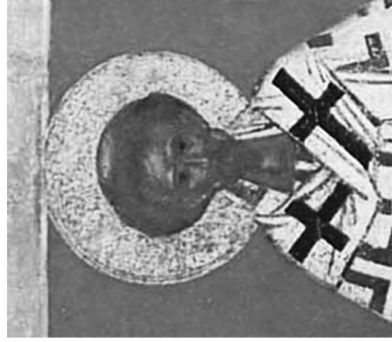
II. 3



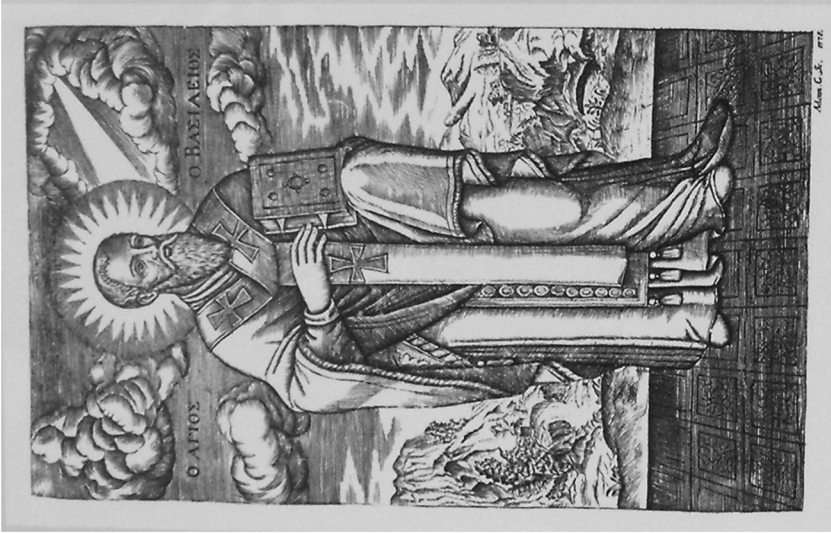
II. 4



II. 5



II. 6



II. 7



II. 8

ANETA KWIATEK
(UNIwersytet Jagielloński)

LITERATURA I SZTUKA W *KATALOGU PAMIĄTEK ZŁOŻONYCH
W DOMU GOTYCKIM W PUŁAWACH* IZABELI CZARTORYSKIEJ.
REKONESANS

I

Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach jest ukoronowaniem działalności Izabeli Czartoryskiej, związanej z prowadzonym przez nią opisem zbiorów muzealnych. Dzieło ma formę trzytomowego ilustrowanego rękopisu. Ilustracje do niego, często kopie zmieszczonych w Domu Gotyckim portretów, wykonał Józef Richter, malarz związany z książęcą parą, zwłaszcza po roku 1804, w którym Polskę opuścił Jan Piotr Norblin. Zanim dzieło Czartoryskiej uzyskało ostateczny kształt, miało dwie wersje wstępne i formę skróconą, będącą inwentarzem pamiątek. Pierwszy wariant wstępny to wersja francuskojęzyczna: *Catalogue historique et détaillé des objets réunis à la Maison Gotique à Puławy, achevé l'an 1809*, drugi stanowi jej tłumaczenie: *Katalog rozumowany Domu Gotyckiego*. Wersją będącą tylko rejestrem pamiątek opisanych w dziele Czartoryskiej jest *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, z którego *Przedmowy* wynika, że w roku wydania książki, a więc w 1828, *Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach* był dziełem ukończonym, powstającym, jak większość przygotowywanych przez Czartoryską opisów pamiątek, z myślą o publikacji¹.

Praktykę opisu pamiątek rozpoczęła Czartoryska wraz z powstaniem Świątyni Sybilli i Domu Gotyckiego. Sam zamysł utworzenia zbiorów Świątyni

¹ Spis wszystkich wersji opisów pamiątek Domu Gotyckiego wraz z sygnaturami sporządził Z. Żygulski. Zob. Z. Żygulski (jun), *Dzieje zbiorów puławskich (Świątynia Sybilli i Dom Gotycki)*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1962, t. VII.

Sybilli narodził się zapewne w latach osiemdziesiątych XVIII wieku, gdyż pierwsze udokumentowane zabytki muzealne pochodzą z podróży Czarторыskiej do Szwajcarii, Anglii i Szkocji odbytej w latach 1789–1791². Jednak to upadek państwa i utrata niepodległości stanowiły decydujący bodziec do otwarcia dwóch pierwszych polskich muzeów³.

Czarторыska napisała o genezie obu muzeów w *Katalogu pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*:

W tych latach, w których tyle klęsk nas przycisnęło, kiedy nas z rzędu narodów wymazano, mówiłam sobie ze łzami: Ojczyzno! Nie mogłam cię bronić, niech cię przynajmniej uwiecznię. Ta chęć, to uczucie przywiązały mnie do życia. Wystawiłam naówczas Świątynię Pamięci: zebrałam tam pamiątki tej Polski niegdyś tak świetnej, a wtenczas tak nieszczęśliwej. Tam żyłam, że tak rzekę, w przeszłości, a czasem w moich dumaniach, tchnęłam nadzieją szczęśliwej przyszłości. Ale i tego nie dość dla mnie było. Dom Gotycki, który zawiera pamiątki zagraniczne, zdawał mi się czczy i mało znaczący, póki nie umieściłam w nim jakiego wspomnienia mojej ojczyzny. Ułamki, kamienia, marmury, napisy, które zdobią jedną ścianę galerii i wieżyczkę, i kule harmatne pod kolumnami Augusta II, są to wspomnienia drogie dla Polski⁴.

Księżna Izabela Czarторыska podjęła więc nie tylko wielką inicjatywę kolekcjonerską i zapoczątkowała zbieractwo pamiątek narodowych po trzecim rozbiórze Polski, ale rozpoczęła pracę nad opisem zgromadzonych obiektów. Czarторыska stworzyła nie tylko pierwsze w nowoczesnym ujęciu, a więc otwarte dla zwiedzających, prowadzące inwentaryzację zbiorów muzea, ale i pierwsze opisy eksponatów. Zwiedzała muzea europejskie, w tym największe i najbardziej znane, chociażby British Museum, i miała kontakt z licznymi muzealnikami, zbieraczami pamiątek z całej Europy, a zwłaszcza z Francji. Zdzisław Żygulski pisze o szczególnym związku z ideami Aleksandra Lenoira, który otworzył Muzeum Pomników Francuskich, działające od 1800 do 1816 roku, będące zwiastunem romantyzmu we Francji i świadectwem rehabilitacji sztuki gotyckiej. Lenoir jest również autorem obszernego katalogu zbiorów (*Musée des*

² Ibidem, s. 13.

³ Idem, *Nurt romantyczny w muzealnictwie polskim*, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1963, s. 46.

⁴ Izabela Czarторыska, *Pokój z herbami rozmaitych polskich rodzin*, [w:] *Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*, Bibl. Czart. rkps II-2917, t. 1, s. 91. W przytoczonych tekstach zastosowano zasady modernizacji dziewiętnastowiecznej pisowni skodyfikowane przez Irenę Klemensiewicz-Bajerową w artykule *Modernizacja pisowni w tekstach z pierwszej połowy XIX wieku* („Pamiętnik Literacki” 1955, z. 3).

monumens français, ou description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'art, Paryż, 1800). Jego układ i typograficzna forma wydają się być wzorem czy inspiracją dla *Katalogu pamiątek* Czartoryskiej, która zaraz po wydaniu dzieła Francuza sprowadziła je do Puław⁵.

Czartoryska pracowała nad *Katalogiem* kilkanaście lat, o czym informowała córkę, Marię Wirtemberską korespondencyjnie. Już w liście z 6 stycznia 1806 roku księżna pisała, że pracuje intensywnie nad *Katalogiem*⁶. W 1811 roku pisze: „Ja albo cierpię na głowę, albo koło *Katalogu* dłubię”⁷. Z kolei 11 maja 1815 roku wyznaje córce, że zajmuje ją przede wszystkim ogród, ale pomimo tego znajduje trochę czasu na *Pielgrzymę* i *Katalog*⁸. W liście z 19 września 1816 roku zapisała: „Skończyłam mój dziennik [mowa o *Dzienniku podróży do Cieplic*]. Pracuję nad *Katalogiem*”⁹.

Na trzy tomy *Katalogu* składają się zapiski, najczęściej przybierające formę esejów, których treść jest ewokowana przez konkretne pamiątki znajdujące się w Domu Gotyckim. Ekspozaty muzealne były niejako pretekstem do snucia refleksji estetycznych, historiozoficznych, biograficznych, często wypełnionych elementami autobiograficznymi, które dotyczyły reminiscencji z podróży zagranicznych czy własnych lektur. Żygulski wyróżnił w opisach puławskich zbiorów trzy główne postawy interpretacyjne wobec ekspozatów. Pierwsza, „historyzująca”, pomija obiektywną wartość zabytku, a główny nacisk kładzie na skojarzenia historyczne czy osobowe. Druga, „romantyzująco-refleksyjna”, główny nacisk kładzie na skojarzenia emocjonalne, jakie wywołuje konkretny obiekt, i refleksje natury ogólnej. Trzecia postawa dąży do opisu zabytku jako dzieła sztuki. Reasumując, badacz stwierdza, że szczególnie charakterystyczne dla *Katalogu pamiątek* jest wzajemne przenikanie się tych metod¹⁰.

Katalogowy pozostaje układ trzytomowego dzieła. Jest on bowiem topograficzny, koresponduje z rozmieszczeniem pamiątek w Domu Gotyckim¹¹ i pozo-

⁵ Z. Żygulski, *Dzieje zbiorów puławskich (Świątynia Sybilli i Dom Gotycki)*, op. cit., s. 116–117.

⁶ *Korespondencja I. Czartoryskiej z M. Wirtemberską*, Bibl. Czart. rkps EW XVII/1111 (1801–1811).

⁷ Bibl. Czart. rkps EW XVII/1111., cyt za: A. Aleksandrowicz, *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*, Lublin 1998, s. 178.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Z. Żygulski, *Dzieje zbiorów puławskich (Świątynia Sybilli i Dom Gotycki)*, op. cit., s. 164–165.

¹¹ Literatura przedmiotu dotycząca zbiorów muzealnych Świątyni Sybilli i Domu Gotyckiego jest bardzo bogata. Jej zestawienia dokonał Zygmunt Nowakowski: *Zesta-*

staje w zgodzie z ich układem na dziewięciu ścianach zewnętrznych i w pomieszczeniach wewnętrznych.

II

W utworach inspirowanych pamiątkami zgromadzonymi w Domu Gotyckim porusza Czartoryska szereg zagadnień szczególnie istotnych dla środowiska puławskiego. Forma poszczególnych utworów wyznacza istotę i wagę tematów. Część z nich to kilkudzaniowe noty, informujące jedynie o pochodzeniu pamiątki lub zawierające syntetyczny opis. Znaczną jednak część *Katalogu* wypełniają interesujące, rozbudowane, nawet kilkustronicowe eseje o wybitnych pisarzach, malarzach, dziełach literackich i ich bohaterach, a także wodzach, królach i wybitnych uczonych. Pojawia się w nich również „zewnątrzny” opis pamiątek, do którego dodany jest opis niejako wewnętrzny, związany z subiektywnym, impresyjnym spojrzeniem autorki. Najważniejsze eseje Czartoryskiej skupiają się wokół kilku większych bloków tematycznych. Z esejów wyłania się obraz kultury, literatury i sztuki polskiej oraz zachodnioeuropejskiej, głównie francuskiej, w mniejszym stopniu niemieckiej, szwajcarskiej, widziany przez pryzmat wiedzy i doświadczeń autorki. *Katalog* świadczy również o znajomości kultury i literatury Włoch oraz Anglii i Szkocji. Motywami przewodnimi dużej liczby esejów są kwestie związane z wolnością i niezależnością polityczną jednostek i narodów. Kilka utworów Czartoryska poświęca dziejom nieszczęśliwych miłości, które przeżywają bohaterowie literatury, legendy literackiej oraz historii.

W Domu Gotyckim znalazły się również portrety wielu polskich literatów, m.in. Stanisława Konarskiego, Adama Naruszewicza, Ignacego Krasickiego, Józefa Koblańskiego, Franciszka Dionizego Książczaka, Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, Szymona Zimorowica, Wespazjana Kochowskiego, Mikołaja Reja. W latach dwudziestych przygotowywano do ekspozycji portret Juliana Ursyna Niemcewicza oraz litografię przedstawiającą Adama Mickiewicza¹².

Literaturę i kulturę francuską w Domu Gotyckim reprezentują między innymi portrety Pierre’a Corneille’a, Jeana-Baptiste’a Racine’a, Nicolasa Boileau, Jeana de La Fontaine’a, Magdaleny de Scudèri, pani de Staël, listy, np. „List Hume’a do p. d’Alembert”, „List pana de la Harpe w ostatniej chorobie pisany”, „Pisanie La Fontaine’a”, listy Voltaire’a, Monteskiusza, hrabiego Buf-

wienie ważniejszych prac o Puławach i Czartoryskich, [w:] Puławy. Materiały sesji popularnonaukowej, Lublin 1964, s. 284–289.

¹² Aspekt związany z literaturą polską oraz francuską w Domu Gotyckim omawia Alina Aleksandrowicz (*Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*, op. cit., s. 320–353).

fona (Georgesa Louisa Leclerca, przyrodnika i matematyka), Chateaubrianda (oraz „inne pisanie jego”), pani de Sévigné, „Listy własnoręczne i portrety królów francuskich i różnych osób znakomitych”, a także listy pani de Main-tenon oraz pani de Montespan, czyli znanych kochanek królów francuskich, „Listy i portrety sławnych artystów, aktorów i kompozytorów”, „portret Franciszka Rabelais’go i widok jego pomieszkania”, cenne modlitewniki oraz średniowieczne rękopisy.

W *Katalogu* Czartoryska umieściła osiem utworów poświęconych pisarzom francuskim oraz esej *Początek teatru we Francji*, będący według niej ich logicznym następstwem: „Przedstawiwszy najslawniejszych autorów teatru francuskiego, zdaję się, że można opisać niektóre szczegóły o jego początkach”¹³. Krótkie eseje biograficzne poświęca Czartoryska Corneille’owi, Racine’owi, Molielowi, La Fontaine’owi, Boileau, Voltaire’owi, pani de Sévigné, Gressetowi. Eseje o wybitnych francuskich dramatopisarzach świadczą i o znajomości ich twórczości, i o dostrzeżeniu ich znaczenia w procesie historycznoliterackim. Corneille’a określa Czartoryska mianem ojca klasycystycznej tragedii, teatru w ogóle, Racine’owi przypisuje sukcesy w przedstawianiu kobiecej psychiki, a komedie Moliera uznaje za „sławne” i będące „wzorem następujących”¹⁴. Rozwój teatru francuskiego autorka wiąże kolejno z przedstawieniami odgrywanymi przez pielgrzymów wracających z Ziemi Świętej, z Bractwem Męki Pańskiej, jednym z najsłynniejszych bractw zajmujących się przedstawieniami misteriów, powstałym w 1402 roku, które działało do XVI wieku, z Le Clercs de la Basoche, stowarzyszeniem teatralnym powołanym przez Filipa Pięknego w 1303 roku, oraz z *Le farce de Maître Pierre*, pochodzącym z XV wieku utworem o treści obyczajowej i satyrycznej, uznawanym za jedno z arcydzieł średniowiecznego teatru francuskiego, którego autorstwo przypisywane jest Pierre’owi Blanchetowi. Eseje Czartoryskiej potwierdzają jej zainteresowania teatrem i duże obycie ze scenami europejskimi, które oboje księstwo odwiedzali w trakcie podróży¹⁵. Ważny dla Czartoryskiej okazał się również

¹³ I. Czartoryska, *Początek teatru we Francji*, [w:] *Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*, t. 1, op. cit., s. 275.

¹⁴ Eadem, *Portret Corneilla, Portret Racina, Portret Moliera*, [w:] *Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*, t. 1, op. cit., s. 242–252. Jak słusznie zauważyła Alina Aleksandrowicz, szczytowy okres rozwoju francuskiego dramatu widzi Czartoryska w czasach Ludwika XIV, a więc u Corneille’a, Racine’a, Moliera (podobnie pisze Adam Kazimierz Czartoryski w *Myślach o pismach polskich*).

¹⁵ O zainteresowaniu Czartoryskich teatrem pisze Zofia Gołębiowska w artykule: *Mecenat kulturalny Izabeli i Adama Kazimierza Czartoryskich (sztuki plastyczne, teatr, muzyka, literatura)*, [w:] *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie. Materiały II sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie 22–24 maja 2002*, oprac. R. Maliszewska, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie 2003.

Boileau. Do jego autorytetu odwoływała się kilkakrotnie w esejach *Katalogu*, przytaczając chociażby wypowiedź dotyczącą charakteru narodowego poezji poszczególnych krajów. Zdaje się ona korespondować z myśleniem autorki *Pielgrzyma w Dobromilu*:

Mówiąc o dawnych dziełach przytaczam tu niektóre postrzeżenia i uwagi sławnego Boileau, poety francuskiego: Duch, czyli charakter narodowy, mówi on, zdaje się, że miał wpływ i nawet utwierdził w każdym kraju rodzaj początkowy w poezji. Tak uważano w dawnych wiekach, że (poezja) w południowej Francji całkiem była poświęcona miłości i zalotom. We Włoszech wyniesieniu żywej imaginacji. W Anglii była głęboko czuła i często smutna. W Niemczech wygórowana i pełna zapędu. W Hiszpanii cała w wyobrażeniach nadnaturalnych i olbrzymich obrazach. U Portugalczyków cała w słodkim dumaniu, czasem w niepomahowanym zapale. Wszystkim narodom wiek wiekowi pomagał. Powoli rozmaite przykłady, odkrycie starożytnych pisarzy wszystko oświeciło i wzbudziło w narodach chęć wydoskonalenia dzieł wszelkiego rodzaju. Pewnie jeszcze w przyszłości wiele pisać będą. Same tysięczne wypadki odmiany, szczęścia i nieszczęścia narodów, odkrycia i dostrzeżenia będą tego powodem¹⁶.

Czartoryska pisze też o postaciach reprezentujących odmienne od klasycyzmu stanowiska. Istotne miejsce w Domu Gotyckim zajęła pani de Sévigné, przede wszystkim jako autorka bogatej korespondencji adresowanej do córki. Forma listów Czartoryskiej, jak i większości przykładów epistolografii preromantycznej, nawiązuje do typu upowszechnionego właśnie przez markizę de Sévigné. Markiza, związana ze środowiskiem *précieuses*, dokonała przewrotu w sztuce epistolarnej, stwierdzając w korespondencji z ukochaną córką – Françoise-Marguerite, późniejszą panią de Grignan – że pisanie powinno być podporządkowane zasadzie: „należy pisać tak, jak się mówi”, ponieważ „korespondencja jest rozmową na odległość”. Taki sposób listowania, wolny od reguł starożytnej *oratio*, rehabilitujący narracyjne formy kolo-kwializmu i realia związane z życiem codziennym, zaakceptowano bardzo chętnie, zwłaszcza w środowiskach arystokracji czy w kręgach wyrosłych na gruncie sentymentalnej uczuciowości¹⁷.

Na puławskim dworze równie ceniony był XVIII-wieczny francuski poeta i dramaturg Jean-Baptiste-Louis Gresset, któremu Czartoryska poświęciła esej *Portret Gresseta*. Puławianie często tłumaczyli utwory tego francuskiego pisarza. Kilka jego idyll przełożył Franciszek Dionizy Kniaźnin (*Wiek złoty*, Pq-

¹⁶ I. Czartoryska, *Manuskrypt bardzo dawny pod tytułem „Roman de la Rosa”*, [w:] *Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*, t. 3, op. cit.

¹⁷ A. Aleksandrowicz, *Preromantyczne listowanie jako forma ekspresji uczuć*, „Pamiętnik Literacki” 1993, LXXXIV, z. 2, s. 71.

czek róży), a fragment listu poetyckiego *Le Chartreuse* Maria Wirtemberska¹⁸. Księżna Izabela w swoich trzytomowych wypisach z literatury umieściła kilka stron oryginalnej wersji utworu Francuza¹⁹. Pisząc o Gressezie w *Katalogu pamiątek*, Czartoryska zinterpretowała fragment utworu *Le Chartreuse* przedstawiający gałązkę unoszoną przez wodę: „W tym to dziele znajduje się wdzięczna epizoda oderwanej gałązki, która wpadłszy w strumyk, uniesiona pędem wody, czasem znika, znowu wypływa, mija kwieciste gaje, wesołe brzegi, czasem smutne i niebezpieczne skały, ciemne lasy, świeżo zielone łąki, aż na koniec pogrążona falą ginie na zawsze w głębokości morza. Piękny i prawdziwy obraz życia naszego!”²⁰.

Silną pozycję w Puławach mieli także Jacques Delille oraz Jean Claris de Florian, autor czułych romansów i łzawych komedii, które również były przekładane przez literatów związanych z Czartoryskimi²¹. Delille, francuski poeta i tłumacz, znany był Puławom przede wszystkim jako autor poematu dydaktycznego *Ogrody*, który w polskim przekładzie, dokonany przez Franciszka Karpińskiego, ukazał się rok po pierwodruku francuskim (1783). Poemat stał się inspiracją dla wielu polskich autorów, między innymi Stanisława Trembeckiego, autora *Sofiówki*, czy Izabeli Czartoryskiej, autorki wydanych w 1805 roku *Myśli różnych o sposobie zakładania ogrodów*. Sam Delille w swoim poemacie, w części, którą poświęcił opisom ogrodów Sarmacji, umieścił obszerny opis puławskiego parku na podstawie informacji przekazanej korespondencyjnie przez Czartoryską²². Wpływ Delille’a został dostrzeżony także w utworach literackich Puławian, między innymi *Malwina* Marii Wirtemberskiej daje się zestawić z jego *L’imagination*²³. W Domu Gotyckim wyróżnieni zostali również pisarze zwrócenii w kierunku mającego nadejść romantyzmu, jak François-René de Chateaubriand czy madame de Staël, a z niemieckiego kręgu kulturowego Fryderyk Schiller, Christoph Martin Wieland, którego biografię planowała napisać Czartoryska, oraz Johann Wolfgang Goethe, który ofiarował jej w lipcu 1808 roku list dedykacyjny²⁴.

¹⁸ Eadem, *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*, op. cit., s. 345.

¹⁹ I. Czartoryska, *Extraits...*, Bibl. Czart. rkps. 6073 III, t. 3.

²⁰ Eadem, *Portret Gresseta*, [w:] *Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*, t. 3, op. cit.

²¹ Por. A. Aleksandrowicz, *W kręgu recepcji Floriana w Polsce*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, Warszawa 1984, s. 93–103.

²² Szerzej pisze o tym A. Aleksandrowicz (*Jacques Delille w ogrodach puławskich*, „Annales UMCS” S. FF 1986, Vol. 4).

²³ L. Ziolkowski, „*Malwina*” ks. Wirtemberskiej a „*L’imagination*” Delille’a, „Pamiętnik Lubelski”, 1931–1934, t. 2, Lublin 1935.

²⁴ Zob. Rkps BOZ 147, *Recueil de lettres de différentes personnes célèbres*, oraz B. Smoleńska, *Autografy ze zbiorów puławskich Izabeli Czartoryskiej w Bibliotece*

Oddziaływanie kultury i literatury francuskiej daje się wyraźnie zauważyć również w puławskiej wizji średniowiecza, gotyku i rycerstwa. Szczególnie interesująca i szeroko rozwinięta w Katalogu jest właśnie problematyka rycerstwa, bowiem na dworach Czartoryskich jego kult przybrał postać wielowymiarową i nie ograniczał się do fascynacji tekstami średniowiecznymi czy historią epoki średniowiecza. Szczególnie uwagi księżnej Izabeli, głównej animatorki zainteresowań średniowieczem, można traktować jako wyraz programu kulturowego i patriotycznego Puław²⁵.

W Domu Gotyckim przechowywano liczne traktaty o rycerstwie i średniowieczu, które uznawane były w Europie za kompendia wiedzy na ten temat. Należały one do lektur Adama Jerzego Czartoryskiego, autora nieopublikowanego traktatu *O rycerstwie*²⁶, oraz Izabeli Czartoryskiej, wielkiej entuzjastki związanych z rycerstwem zagadnień. Do cennych okazów kultury średniowiecznej należała *Książka francuska na pergaminie pisana z malowidłami turniejów przez Renè hrabiego Dunois dla Karola Dunois hrabiego du Maine*. Znane Czartoryskiej były również słynne książki *Mémoires sur l'Ancienne Chevalerie* (*Wspomnienia o dawnym rycerstwie*) Jeana-Baptiste'a de La Curne de Sainte-Palaye, *Histoire littéraire des Troubadours* (*Historia literacka trubadurów*) Claude'a-François-Xaviera Millota, *Abrégé chronologique de l'Histoire des Ordres de Chevalerie* François Eudesa de Mézeraya czy *Bibliothèque Universelle des Romans* od 1775 do 1787 roku, licząca 94 tomy. Książka *Mémoires sur l'Ancienne Chevalerie*, której polskie tłumaczenie przygotowane przez Józefa Szymanowskiego ukazało się w 1772 roku, oraz *Histoire littéraire des Troubadours* przyczyniły się do rozwoju we Francji zjawiska zwanego trubaduryzmem. W ośrodkach Czartoryskich zainteresowanie dziejami rycerstwa i trubaduryzmem oparte było więc przede wszystkim na tradycji francuskiej. Trubaduryzm, który pojawił się we Francji jako nurt wewnątrz gotycyzmu i przypominał piękno czasów rycerskich i prowansalskich pieśni miłosnych, zainicjowali dwaj erudyci, autorzy poczytnych w Puławach książek, właśnie Saint-Palaye i Millot²⁷. W tradycji francuskiej tę ucieczkę ku dawnym czasom zaobserwowano przed rewolucją francuską oraz ponownie w czasach Napoleona. Trubaduryzm prezentował pogodną wizję śre-

Narodowej. Zagadnienie szerzej omawia A. Aleksandrowicz w książce *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*, op. cit.

²⁵ Ibidem, s. 247.

²⁶ W rękopiśmiennym utworze *O rycerstwie* (Bibl. Czart. rkps 6189) Czartoryski pisał m.in. *O czasach dawnego rycerstwa w porównaniu do wieku teraźniejszego*, *O wieku teraźniejszym*, w części drugiej *O pierwszych śladach rycerstwa i przyczynach jego powstania*, o „wpływie, jaki forma rządu feudalnego i obyczaje czasów nad rycerstwem miały” oraz *O literaturze rycerskich wieków*.

²⁷ B. Paczkowska, *Gotycyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 324.

dniowiecza, podobną do tej przedstawionej w *Gène du christianisme* przez dobrze znanego Czarторыskiej Chateaubrianda²⁸. „Złoty gotyk”, którego pojęcie wprowadziła i opisała Alina Aleksandrowicz, stanowił puławski wariant mediewizmu, zbliżony do francuskiego, ale odróżniający się od niego dostosowaną do potrzeb niepodległościowych interpretacją rycerstwa połączoną z jego idealizacją. Maria Wirtemberska, nawiązując do tradycji francuskiego trubaduryzmu, wprowadziła do *Malwiny* opis turnieju rycerskiego. Niektóre wywodzące się z tej tradycji formy zabaw realizowane są w Puławach, gdzie organizuje się „żywe obrazy”, pełne galanterii turnieje, walki oparte na stylizacji rycerskiej, co ma związek z pielęgnowanymi w ośrodku rycerskimi i sentymentalnymi obyczajami²⁹. Z angielskiego gotycyzmu czerpały Puławy przede wszystkim przez nawiązania architektoniczne. Modne na Wyspach pawilony oraz budowle gotyckie pojawiły się w Powązkach Czarторыskiej już w latach siedemdziesiątych XVIII wieku³⁰. Wyraźne jest w jej postawie wspominane już zabarwienie patriotyczne, którego przykładem jest Dom Gotycki, architektonicznie nawiązujący do wzorów gotyku angielskiego, a przez swoją wymowę, wraz ze Świątynią Sybilli, będący panteonem narodowej chwały³¹. Gotycyzm puławski realizowany jest również przez nawiązania literackie, zwłaszcza ewolucję dumy, która podążała w kierunku bal-

²⁸ Ibidem.

²⁹ A. Aleksandrowicz, *Puławy*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2002, s. 503.

³⁰ Z. Sinko, *Gotycyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, op. cit., s. 162.

³¹ Refleksji dotyczących sztuki, a zwłaszcza architektury gotyckiej, dostarcza utwór *Dyliżansem przez Śląsk. Dziennik podróży do Cieplic Czarторыskiej*. Odwiedzane we Wrocławiu kościoły, oprócz oczywistych odniesień do sytuacji Polski, wywołują refleksję dotyczącą sztuki gotyckiej. Styl gotycki łączy Czarторыską z boskością i przedstawia antytetycznie do antyku, który – jak pisze autorka – „jest piękny, lecz nie daje możliwości skupienia się, nie napawa pobożnością ani ślepą wiarą, która zbliża człowieka do Stwórcy. Kościół gotycki, którego ściany spatynowane przez wieki świadczą o starożytności, kościół wreszcie, który oglądałam we Wrocławiu, zwraca myśl wyłącznie ku Bogu”. Dalsza część rozważań Czarторыskiej, bardzo wyraźnie świadcząca o preromantycznych upodobaniach estetycznych księżnej, również gloryfikuje sztukę gotycką: „Zwiedzaliśmy ratusz pełen najstarszych pamiątek; plan, rzeźby, wieże, bramy, wszystko gotyckie. Wierzę, że antyk można podziwiać, lecz sztuka starożytna [Czarторыska określa tą nazwą sztukę gotycką] bardziej nas wzrusza, ponieważ wiele nas z nią łączy. Wieży z antykiem zostały już dawno zerwane, starożytność zaś splata się w pewien sposób z teraźniejszością. Nie wszyscy zapewne tak czują i widzą – chciałam wyrazić tylko moje zdanie, ponieważ jestem do owej epoki bardzo przywiązana. Stokroć wolę mieć w swoich zbiorach miecz Bayarda, pancerz Gastosta lub hełm Franciszka I niż miecz rzymski czy tarczę grecką”. I. Czarторыska, *Dyliżansem przez Śląsk. Dziennik podróży do Cieplic w roku 1816*, tłum. i oprac. J. Bujańska, Wrocław 1968, s. 118.

lady romantycznej. Cztery dумы grozy: *Alondzo i Helena, Malwina, Sen Marysi, Cień Eweliny* przyswoili literaturze polskiej ceniony w Puławach i związany z nimi Julian Ursyn Niemcewicz oraz Krystyn Lach Szyrma, nauczyciel domowy u księcia Konstantego Adama Czartoryskiego, który tłumaczył Lenorę Gottfrieda Augusta Bürgera. Cennych uwag dla podjętych zagadnień dostarcza esej *Szkatulka hebanowa z portretami po wierzchu, lecz nie znajomymi. W niej znajduje się książeczka bardzo dawna, w której są Imiona, Godło i opisanie Rycerzy tak zwanych Rycerze Okrągłego Stołu*, przynoszący rozważania dotyczące genezy rycerstwa i jego rozwoju. W eseju wspomina Czartoryska znanych przedstawicieli stanu rycerskiego: Bertrada du Guesclina, jednego z największych rycerzy średniowiecza, oraz Bayarda Pierre'a du Terrail De, zwycięskiego wodza francuskiego z okresu kampanii włoskich, ponadto opisuje proces pasowania na rycerza oraz określa zadania i cechy rycerstwa:

Rycerstwo w dawnych wiekach wznosiło duszę, upiękniało świat. Rycerz bił się odważnie dla Boga, dla kraju, dla swojej kochanki, ale się bił uczciwie. Ludzkość w jego sercu była obok odwagi. Nigdy podłość lub niesprawiedliwość nie plamiły jego życia. Wszystko mu się zdawało świetnie, szczęśliwie. Kiedy postrzegł imię swoje w liczbie dzielnych, a pochwałę w oczach tej, którą kochał³².

Pisząc o królu Arturze i Rycerzach Okrągłego Stołu, w przypisie do eseju Czartoryska odwołuje się do XII-wiecznego utworu *La Roman de Brut* autorstwa Wace'a, poety, który jako pierwszy, opierając się na *Historia Regnum Britanniae* Geoffrey'a z Monmouth, wspomina o arturiańskiej legendzie. Z kolei w grupie esejów objętych wspólnym tytułem *O krucjatach za wiarę* oraz przede wszystkim w *Dodatk do krucjat* Czartoryska dokonuje rozgraniczenia rycerstwa na dwie grupy o odmiennych zadaniach i przeznaczeniu, jednej z nich początek dały właśnie wyprawy krzyżowe: „krucjaty i pielgrzymowanie do Ziemi Świętej utworzyły rodzaj rycerstwa zupełnie oddzielny od rycerstwa wojskowego”³³.

Najważniejszą postacią reprezentującą cechy doskonałego rycerza, a więc odwagę, poświęcenie, wierność ojczyźnie, okazał się w rozumieniu Czartoryskiej Cyd, hiszpański bohater narodowy, w legendzie i tradycji literackiej symbol męstwa, lojalności, walczący o miłość Chimeny³⁴. Cydowi poświęciła

³² Eadem, *Szkatulka hebanowa z portretami po wierzchu lecz nie znajomymi, w niej się znajduje książeczka bardzo dawna, w której są imiona, godła i opisanie rycerzy tak zwanych Rycerze Okrągłego Stołu*, [w:] *Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*, t. 3, op. cit., s. 118.

³³ Eadem, *Dodatek do krucjat*, [w] *Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*, t. 3, op. cit., s. 240. Na ten oryginalny aspekt rozważań związany z historią rycerstwa zwróciła uwagę Alina Aleksandrowicz.

³⁴ Bohaterów walczących dla swojego kraju, heroicznych, odważnych, walecznych,

Czartoryska najdłuższy, ośmiostronicowy esej. Piszac o Cydzie, przytacza ona również fragmenty utworu dotyczące wybranych etapów biografii bohatera. Przywołuje kolejno: rozpacz ojca Cyda znieważonego przez hrabiego Gomesa, przysięgę pomsty złożoną przez Cyda, opis zbroi bohatera, wątek uczucia Cyda i Chimeny (przytoczenie rozmowy między nimi oraz opis wesela), walki bohatera, moment przed śmiercią, kiedy ten rozmyśla o losie rodziny. Poznając losy bohatera, Czartoryska korzystała z dramatu Corneille'a oraz poematu Johanna Gottfrida Herdera *Der Cid nach spanischen Romanzen Befunden* (*Cyd na hiszpańskich romansach osnuty*; 1805). W eseju *Kubek kamieniami osadzony, w którym są kości Cyda i Chimeny* autorka pisze też o utrwalonej przez poetów średniowiecznych legendzie bohatera, a także o dramacie Guilléna de Castro *Les Mocedades del Cid* (*Młodzieńcze czyny Cyda*; 1618), który był dobrze znany czytelnemu przez nią Corneille'owi.

W eseju poświęconym hiszpańskiemu bohaterowi narodowemu Czartoryska przeprowadziła analogię między nim a Polakami walczącymi u boku Napoleona Bonaparte w latach 1797–1807:

Cyd się wslawił odwagą nadzwyczajną i przywiązaniem nieograniczonym do swojej ojczyzny, której aż do śmierci służył. Polacy, jak on, przez lat tyle dawali dowody tego męstwa, tej waleczności, można mówić zadziwiającej, i tego przywiązania do ojczyzny, które jest cnotą wrodzoną w ich sercach [...]. Cyd się bił za kraj, w którym się rodził, nigdy wojny niesłusznej nie prowadził, nigdy cudzego nie zabierał. Polacy bronili swojej ojczyzny, innych krajów, nie żądali, nie wydzielali co ich nie było własnością³⁵.

Cyd to nie tylko wojownik oddany ojczyźnie, to także rycerz walczący o miłość Chimeny. Dziejom wielkich, nieszczęśliwych miłości Czartoryska poświęca kilka utworów *Katalogu pamiątek*: oprócz *Kubka kamieniami osadzonego, w którym są kości Cyda i Chimeny* należą tu także *Częstki kamienia z grobu Romea i Julii*, *Popioły Heloizy i Abelarda*, *Grzebień Bianci Capello*.

zarówno tych należących do tradycji literackiej, jak i historii, których wspomnienia wywołują licznie, zgromadzone w Domu Gotyckim elementy ekwipunku wojennego, strzały, pugiwały, kule, części ubioru, jest bardzo wielu. To m.in. bohater dwóch esejów Gotfryd de Bouillon, sławny przywódca pierwszej wyprawy krzyżowej, cenieni władcy i królowie: Fryderyk I Barbarossa, Ryszard I Lwie Serce, Karol Wielki, Henryk IV Burbon, Karol V Habsburg, Karol VII Waleczusz, Napoleon Bonaparte, Jerzy Waszyngton, Wilhelm Tell, legendarny bohater narodowy Szwajcarii, Maria Stuart, Agnieszka Sorel czy Joanna D'Arc. Porównywalnym kultem otoczeni zostali w Domu Gotyckim przedstawiciele nauki, wielcy odkrywcy: Mikołaj Kopernik, Krzysztof Kolumb czy James Cook.

³⁵ Eadem, *Kubek kamieniami osadzony w którym są kości Cyda i Chimeny*, [w]: *Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*, t. 2., op. cit., s. 281.

Wymienione pary kochanków były dla Czarторыskiej „współwyrazami na oznaczenie miłości i smutku”³⁶. Postaci Bianci Capello, Chimeny, Heloizy i Julii to dla niej przykłady kobiet podążających za głosem serca. Drugi wzór miłości i jeszcze jeden aspekt związany z kulturą rycerską, o którym pisze Czarторыska, przedstawiony został w eseju *Dwór miłości z zamku de Roamnin*.

Zjazdy pod imieniem dworu miłości, la Cour d’amour, były to szkoły rycerstwa, grzecznych zalotów, rymotwórstwa i przystojnej wesołości. Tam się odbywały sądy, na których piękność i wdzięki zachęcały cnotę i odwagę, sądziły zajścia i sprzeczki między rycerzami, często nawet i między sprzyjającymi sobie. Tam także dawano pochwałę lub naganę wierszom, śpiewom i innym dziełom, które przedstawiano przed tak wdzięcznym sądem: sama go płeć piękna układała³⁷.

...wyjaśnia zajęcia owych instytucji Czarторыska. Z jednej strony miłość sentymentalna, nieszczęśliwa, czy stosując określenie ukute przez Denisa de Rougemonta, „miłość nawzajem nieszczęsna”³⁸, z drugiej dworska, reprezentowana tu przez prowansalskie dwory miłości oraz pieśni trubadurów.

Opowieść o dworach miłości Czarторыska osnuła na motywach opisu obyczaju jednego z trubadurów, do czego wykorzystała *Histoire littéraire des troubadours* Jeana-Baptiste’a de La Curne de Sainte-Palaye, znajdującą się w zbiorach Domu Gotyckiego. Zostały tu wymienione uczestniczki i organizatorki sądów miłości, jak chociażby damy Phanette de Gentelme z Romanin, Adelise d’Avignon, hrabina d’Dye, Clarète de Baux, Hugonne de Sabran z Forcalquier, Mabilie d’Hyères, Ursyne des Ursieres z Montpellier, Alaette de Meolhon z Curban, Huguette de Forcalquier, Beatrice de Raimbaut, Blanche de Flassans, Laurette de Sade, Doulce de Moustiers czy Rixende de Puyverd, a także przedstawiono przebieg jednego z nich. W eseju *Dwór miłości z zamku de Roamnin* charakteryzuje Czarторыska działalność trubadurów, poetów i zarazem muzyków, działających w XII i XIII wieku:

Trubadur było to nazwisko dawane zwykle sławnym poetom, zajętym pieniami, rycerstwem i chęcią służenia płci pięknej, czasem i rycerzom. Gitary, lutnie i harfy towarzyszyły ich śpiewom, lecz równie i szpadą często dzielnie władali, podług dawnych podań znajdowali się między nimi wysokiego urodzenia ludzie³⁹.

³⁶ Eadem, *Popioły Abelarda i Heloizy*, [w:] *Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*, t. 2., op. cit., s. 315–316.

³⁷ Eadem, *Dwór miłości z zamku de Roamnin*, [w:] *Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*, t. 2., op. cit., s. 353–363.

³⁸ Denis de Rougemont, szwajcarski eseista, posłużył się nim w słynnym studium *Miłość a świat kultury zachodniej*, wydanym po raz pierwszy w 1939 roku.

³⁹ Eadem, *Dwór miłości z zamku de Roamnin*, [w:] *Katalog pamiątek złożonych*

Czartoryska pisze też o Wilhelmie IX Trubadurze, hrabim Poitiers, który uważany jest za pierwszego trubadura, z kolei za ostatniego uznała Fryderyka II Sycylijskiego. Pisząc o prowansalskich dworach miłości, korzystała Czartoryska przede wszystkim z *Histoire littéraire des troubadours*, ale знаła i inne utwory nawiązujące do interesującej ją problematyki. W zakończeniu *Dworu miłości z zamku de Roamnin* wymienia dzieło *Les Arrêts d'amour* Martiala d'Auvergne, XV-wiecznego prawnika i poety francuskiego, również opisujące ich sposób funkcjonowania.

Cenny późnośredniowieczny manuskrypt pt. *Romans o Róży* stał się z kolei pretekstem dla rozważań dotyczących „dawnych poezji” oraz próby klasyfikacji i początków przede wszystkim języka francuskiego, ale także kastylijskiego, włoskiego, portugalskiego⁴⁰, umieszczonych w *Dodatk*u do artykułu *Roman de la Rose*. *Romans o Róży* Guillaume’a de Lorrise, dokończony przez Jana de Meuna, Czartoryska zrecenzowała jednak negatywnie, ceniąc w nim tylko jego dawność. Napisała również, oceniając jednocześnie stan późnośredniowiecznej literatury francuskiej: „W owym odległym czasie jeżeli był czytany, to pewnie tylko dlatego, że dobrych dzieł bardzo mało albo wcale żadnego we Francji nie było. Co jest dziwnego, że Chaucer [Geoffrey Chaucer], najdawniejszy poeta angielski, przetłumaczył ten romans po angielsku z największym staraniem”⁴¹.

Czartoryska jest również autorką esejów o pamiątkach odnoszących się do włoskiego kręgu kulturowego. Historię kultury i literatury włoskiej wiąże niewątpliwie z działalnością mecenasowskiej rodziny Medyceuszów. W eseju *Taca koralowa po Medyceuszach* przedstawia genealogię rodu, poczynając od przedstawienia zasług Giovaniego di Bici de’Medici (1360–1426), twórcy potęgi finansowej i politycznej rodziny. Dużo miejsca poświęca Czartoryska Kosmie Medyceuszowi (Cosimo di Giovanni de’Medici), gdyż uważa, że „za życia jego zaczęły się odradzać we Włoszech nauki i literatura. Jego hojne nagrody i pochlebne zachęcenia pobudzały ówczesnych ludzi uczonych do starannej czynności, do wyszukiwania rozmaitych źródeł, w których czerpali wszelkie sposoby wydoskonalenia siebie i z bogacenia pokoleń przyszłych”⁴². Podobną admiracją, podkreślając zasługi protektorskie, darzy autorka Wawrzyńca Medyceusza, który

w *Domu Gotyckim w Puławach*, t. 2., op. cit., s. 353–363.

⁴⁰ Eadem, *Manuskrypt bardzo dawny pt. „Roman de la Rose”, Dodatek do artykułu „Roman de la Rose”, [w:] Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*, t. 2., op. cit., s. 513–516.

⁴¹ Ibidem, s. 516.

⁴² Eadem, *Taca koralowa po Medyceuszach*, [w:] *Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*, t. 3., op. cit., s. 71–73.

[...] doprowadził wiek, w którym żył, do takiej świetności, że jednomyślnie ogłoszony został wielkim, wspaniałym, a na ostatek Ojcem Nauk i umiejętności. On to dał imię swoje temu wiekowi, który odtąd zwać się zaczął Wiekiem Medyceuszów. W tym to wieku obfitym w wielkich ludzi wszelkiego rodzaju widziano płody Ariosta, cuda Rafaela, śmiało rysy Michała Anioła i inne arcydzieła. W tym samym czasie rozesłana wielka liczba zdolnych ludzi odkrywała skarby i drogie pamiątki starożytnej literatury⁴³.

Działalności mecenasowskiej Medyceuszy poświęciła Czartoryska również dzieło *Życie Medyceuszów*, w którym zapisała, że ich rodzina i działalność stała się „przykładem dla możliwych i wysoko urodzonych, którzy jedynie są w stanie zapewnić im (tj. kunsztom) trwałość i wydoskonalenie”⁴⁴. *Życie Medyceuszów*, planowane jako dzieło mające objąć całość ich dokonań kulturalnych, ukazanych na tle dziejów Florencji, nie zostało doprowadzone do końca⁴⁵. Pisząc w nim o Cosimie di Giovannim de' Medicim, podkreśliła Czartoryska nie tylko jego hojność dla przedstawicieli sztuki, ale przede wszystkim zasługi w zachowaniu dorobku starożytnych pisarzy i filozofów. Jej opis mecenatu Cosima de' Mediciego zdaje się charakteryzować działalność mecenasowską Czartoryskich, bowiem, jak zapisała: „Te wsparcia Kosmy nie były, jak często się zdarza, skutkiem próżności, ofiarowane jako łaski, czyli dobrodziejstwa rzadko pochlebne, zdawały się owszem wynikać z przyjaźni, która zbliżała artystę do protektora”⁴⁶. Czartoryska wskazuje tu na dwa aspekty działalności protektorskiej: jej poufały, familiarny charakter, oraz intencjonalne podłoże poczynań mecenasowskich. Pisze o odrzuceniu motywacji psychologicznej (próżność), a biorąc pod uwagę całość *Życia Medyceuszów*, genezę ich mecenatu wiąże z motywacją idealistyczną, w skład której Krzysztof Dmitruk włączył rzeczywiste zainteresowania i potrzeby autoteliczne: miłość do sztuki, Boga, bliznich, poczucie misji⁴⁷.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Eadem, *Życie Medyceuszów*, Bibl. Czart., rkps 6071, s. 150. Cytat podaję za Zofią Gołębiowską, która badała mecenat kulturalny Czartoryskich. Por.: Z. Gołębiowska, *Mecenat kulturalny Izabeli i Adama Kazimierza Czartoryskich (sztuki plastyczne, teatr, muzyka, literatura)*, [w:] *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie*, Kozłówek 2003.

⁴⁵ Jak zauważyła Gołębiowska, biorąc pod uwagę *Życie Medyceuszów*, Czartoryska знаła prace wybitnych humanistów: teoretyka architektury L. B. Albertiego oraz historyka sztuki G. Vasario (Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów), których dzieła figurowały w bibliotece puławskiej. Adam Kazimierz Czartoryski znał wypowiedzi starożytnych na temat mecenatu, a także czytał biografię Wawrzyńca Medyceusza autorstwa szkockiego historyka Williama Roscoe.

⁴⁶ Eadem, *Życie Medyceuszów*, Bibl. Czart., rkps 6071, s. 150.

⁴⁷ K. M. Dmitruk, *Wokół teorii i historii mecenatu*, [w:] *Z dziejów mecenatu kultu-*

Podsumowania włoskich osiągnięć literackich dokonuje księżna w *Dodatk do Petrarki*, w którym przywołuje szczytowe osiągnięcia literatury włoskiej, do których należą dzieła Dantego, Petrarki, Boccaccia oraz Ariosta:

Nie bez przyczyny szczycą się Włochy, że pierwsze wydały poetów sławnych we wszelkim rodzaju. Tymi byli: Dante, co do epopei w 13stym wieku, Petrarck co do poezji lirycznej na początku 14stego wieku, a Boccace sławny swoją gładką i czystą prozą w tymże samym czasie. Trzeba także uważać, że pierwsza komedia, którą grano we Włoszech, była rozpisana przez Ariosta, pod tytułem *La Cassaria*, *La Fermiere*, *Gospodyni*⁴⁸.

Z kolei w eseju *Cząstka szafki Petrarka* Czartoryska akcentuje przede wszystkim motyw miłości Petrarki do Laury, a także jego pasje kolekcjonerskie związane z gromadzeniem dzieł starożytnych autorów. Wymienione zostają także niektóre efekty bibliofilskich pasji Petrarki, który w swojej liczącej ponad 200 manuskryptów bibliotece zgromadził dzieła m.in. Cyserona, Wergiliusza, Liwiusza, Horacego, Seneki, Kwintyliana, a także łacińskie tłumaczenia *Iliady*, *Odysei*, pisma Platona i Arystotelesa. Dwie wielkie namiętności włoskiego poety autorka podkreśliła raz jeszcze, z pełną aprobatą, w zakończeniu eseju, pisząc o znalezieniu martwego twórcy nad ulubionym rękopisem Wergiliusza, na marginesie którego napisał o swoim uczuciu do Laury.

Izabela Czartoryska, która zwiedziła większość ówczesnych centrów kulturowych, nie zrealizowała ważnego planu, jakim długo pozostawała podróż do Włoch. Nie przeszkodziło jej to w traktowaniu Italii jako ważnego ośrodka kultury i sztuki (wszakże w oparciu o wzór świątyni Westy z Tivoli powstała puławska Świątynia Sybilli), a także w naśladowaniu renesansowego wzoru mecenatu artystycznego opartego na familiarnym charakterze relacji protektorów z twórcami. Czartoryska widzi Włochy przez pryzmat działalności Medyceuszów, a także innych rodów patrycjuszów o skłonnościach mecenasowskich: Pisanich, Grimanich, Barberigów. Włochy to też miejsce życia i pracy wybitnych artystów, takich jak Vecellio Tiziano, Raffaello Santi, Leonardo da Vinci i Michał Anioł, których biografie i twórczość знаła bardzo dobrze, mimo iż deklarowała nie najlepsze rozeznanie w sztuce, zwłaszcza w malarstwie⁴⁹.

ralnego w Polsce, red. J. Kostecki, Warszawa 1999, s. 14. Oczywiście motywacja idealistyczna nie jest tu jedyną i dominującą możliwością, w obu przypadkach dają się zaobserwować powody utylitarne, jak chociażby względy polityczne czy dynastyczne.

⁴⁸ I. Czartoryska, *Dodatek do Petrarka*, [w]: *Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*, t. 2, op. cit., s. 341.

⁴⁹ W Domu Gotyckim znalazły się także dzieła Benozza Gozzolego, malarza renesansowego pochodzącego z Florencji, Piera di Giovanniego, przedstawiciela szkoły florenckiej, Lorenza Lotta, zaliczanego do szkoły weneckiej (*Adoracja Dzieciątka* z ok. 1508 r.).

Włochy, co oczywiste, wziąwszy pod uwagę ilość eksponatów związanych z ich kulturą artystyczną, były ważnym terenem dla jej działalności kolekcjonerskiej. Również dzięki pobytowi we Włoszech syna Adama Jerzego, jej kolekcja wzbogaciła się nie tylko o dzieła wielkich mistrzów malarstwa, jak chociażby *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci czy *Portret młodzieńca* Rafaela, ale także o szereg pamiątek mających często wartość przede wszystkim sentymentalną: kawałek urny Scypiona czy kawałek obelisku ze świątyni Fortuny.

Katalog pamiątek jest też drugim, obok *Tour through England*, świadectwem znaczenia, jakie dla Czarторыskiej miała wyprawa do Anglii i Szkocji, którą jako towarzysząca Adamowi Jerzemu rozpoczęła 26 września 1789 roku i zakończyła na początku 1791 roku⁵⁰. Do najbardziej znaczących dla nowego odczucia natury, sztuki i literatury odwiedzonych przez nią wówczas miejsc należą: Slough, Blenheim, Stowe, Portsmouth, Stourhead, Stratford on Avon, The Leasowes, Castel Howard, Studley Royal i Fountains Abbey, Hackfall, Aysgarth Falls, Dunkeld, Castleton, Nottingham, Cambridge⁵¹. Przywiezione z tej ekskursji pamiątki stały się powodem do wypowiedzi Czarторыskiej na temat literatury, kultury i historii Anglii i Szkocji. Esej *Ułomek z kamieni w Stonnehigne* opisuje „zadziwiającą pamiątkę” oraz historię Druidów, z kolei utwór Muszla z Loch-Catherina, poświęcony pamiątce przywiezionej do Domu Gotyckiego przez Karola Sienkiewicza, ewokuje wspomnienie Waltera Scotta, autora *Pani jeziora*. Dwa eseje *Rysunki kolorowe widoków Szkocji. Mogiła Fingala. Grobowiec Ossyana* oraz *Trawki za szkłem zbierane na grobie Fingala* poświęca Czarторыska bardowi szkockiemu, z kolei eseje *Krzeseł Shakespeare’a* jest entuzjastyczną oceną twórczości angielskiego dramaturga, apologią jego wyobraźni i geniuszu poetyckiego.

W esejach poświęconych Osjanowi opisuje Czarторыska kurhan usypany przed wiekami jako grobowiec Fingala, monument ze skał poświęcony jego synowi, spotkanie z góralami szkockimi śpiewającymi pieśni, które rzekomo zebrał i wydał w 1765 roku James Macpherson. Puławy stały się ośrodkiem

⁵⁰ Izabela Czarторыńska podróżowała do Anglii kilkakrotnie. Po raz pierwszy była w Anglii niedługo po odwiedzeniu Francji, gdzie znalazła się wraz z mężem ze względu na trwającą konfederację barską. W drodze powrotnej odwiedziła Saksonię i Wiedeń. Kolejna wizyta na Wyspach Brytyjskich, tym razem w towarzystwie córek, miała miejsce w 1772 roku, tuż po wizycie w Holandii, gdzie Czarторыńska udała się z mężem celem załatwienia formalności majątkowych.

⁵¹ Dokładny opis trasy, którą podążała Czarторыńska, przedstawiają: Z. Gołębiowska *W kręgu Czarторыskich. Wpływy angielskie w Puławach na przełomie XVIII i XIX wieku*, Lublin 2000 oraz A. Whelan, *Czula dusza w krajobrazie postępu. Dziennik podróży Izabeli Czarторыskiej po Anglii i Szkocji*, [w:] *Ogród puławski w czasach księżnej Izabeli oraz perspektywy jego zachowania przy zmianie funkcji*, Puławy 1999.

kultu Osjana⁵² głównie dzięki inicjatywom translatorskim Izabeli Czartoryskiej, a także reminiscencjom w utworach literackich Puławian. Już w latach 1794–1796 Franciszek Dionizy Kniaźnin dokonał przekładu wybranych utworów, które ukazały się w 1828 roku jako *Pieśni Osjana. Pienia Selmskie*. Z kolei w latach dwudziestych XIX wieku fragment zbioru przełożył Karol Sienkiewicz (*Poema Ossyana tłumaczone w górach szkockich 1820 roku*). Osjaniczne reminiscencje można dostrzec w *Bardzie polskim* Adama Jerzego Czartoryskiego, *Halinie i Firleju* Józefa Lipińskiego, *Emrodzie* Ludwika Kropińskiego, *Moich dumaniach* Jana Maksymiliana Fredry, czy w scenie lirycznej *Sen poety* Franciszka Morawskiego.

W eseju *Rysunki kolorowe widoków Szkocji* Czartoryska zawarła wykładnię *Pieśni Osjana* bliską ludziom przełomu XVIII i XIX wieku, pisząc chociażby o charakterystycznym dla siebie przekonaniu o autentyczności dzieła Macphersona. Jeszcze bardziej oryginalnym i nowatorskim ujęciem cieszy się u Czartoryskiej Szekspir. Jej apologetyczna ocena dokonań literackich angielskiego dramaturga antycypuje niejako jego uznanie przez romantyków. Odrzuciła tu Czartoryska zdecydowanie autorytet Adama Kazimierza Czartoryskiego, z którego poglądami często była zgodna, bowiem ocenił on Szekspira z pozycji klasycysty, wspierając się na poglądach Fliksa Juvenela de Carlandcasa z *Historii nauk wyzwolonych* (1766), którą to pracę z jego inicjatywy przetłumaczono na język polski. Aprobata cieszył się Szekspir u Franciszka Wężyka, który w rozprawie *O poezji dramatycznej* (1811) uznał go za „jednego z największych geniuszów dramatycznej poezji”, oraz u Franciszka Morawskiego, który swą opinię zawarł w pozytywnej recenzji *Hamleta*, związanej z jego działalnością w Towarzystwie Iksów. W eseju *Krzesło Shakespear*a Czartoryska uznała Anglika za fenomen geniuszu poetyckiego:

Geniusz Shakespear ognisty, potężny, obfity, pełen najwznioślejszych myśli, niekładący nigdy wyobrażeniom wędzidła, niewstrzymujący nigdy zapędu, który go czasem nad miarę unosił, razi często tę delikatność gustu, która zdaje się być naszego wieku udziałem, a o którą w czasach jego nie dbano. Mało on wprawdzie zważał na przyjęte prawidła i przepisy; urok dzieł jego zamiast jedynie na mocnych i trafnych myślach, na doskonałym poznaniu serca ludzkiego, na zapalanej i zawsze świeżej imaginacji i na obrazach, jakie on tylko był w stanie kreślić; nie zaś na kształtności układu lub powierzchownych powabach. Rodzaj to niezatartych piękności, żadnej

⁵² Pisze o tym W. Tarnawski, *Z dziejów wpływu „Ossjana” w Polsce*, [w:] *Prace polonistyczne ofiarowane Janowi Łosiowi dla uczczenia dwudziestolecia jego działalności naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 1902–1927*, Warszawa 1927; J. Skrzetelski, *Wstęp* [w:] J. Macpherson, *Pieśni Osjana*, tłum. S. Goszczyński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979; M. Szykowski, *Osjan w Polsce, na tle genezy romantycznego ruchu*, Kraków 1912.

niepodległych zmianie, które nie od chwili, nie od mody zależą, ale które od każdego wieku i od każdego kraju zastosować się dadzą. Nie są to błyskotki imaginacji, jakie często tworzy dowcip i które się prędko znudzą, są to raczej obrazy tak piękne, tak trafne, tak rozmaite, iż łatwo można wybaczyć niekształtność ram i postrzeżonym gdzieniegdzie plamom. Czytając dzieła Shakespeara, przekonać się można, że wszystko co jest w naturze, zaczawszy od nieograniczonego niebios sklepienia, aż do samotnego w stepach kwiateczka, odbiera od niego życie, postać i przyzwoitą dla siebie czułość. Z równą trafnością malował łagodną Desdemonę, świetną Rozalindę, jak nam wystawił charaktery Juliusza Cezara, Brutusa, Ryszarda, Hamleta i Falstaffa⁵³. Rzadkim był bez wątpienia, a nikt go dotąd nie doścignął⁵⁴.

Bardzo ważnym angielskim pisarzem był dla Czarторыskiej Laurence Sterne, zwłaszcza jako autor *Podróży sentymentalnej przez Francję i Włochy*. Cytatem z *Podróży sentymentalnej* rozpoczęła księżna esej o legendarnej postaci szwajcarskiego bohatera walk wolnościowych Wilhelma Tella. Sterne stał się w Puławach patronem wolności i nowego typu relacji podróżniczych. Maria Wirtemberska na kanwie notatnikowych zapisów z podróży do Włoch stworzyła dzieło artystyczne, w którym zdarzenia biograficzne współlistnieją z elementami kreacji literackiej. *Niektóre zdarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą*, wydane drukiem dopiero w 1978 roku, stanowią *novum* na tle polskich podróżniczych relacji z pierwszej połowy XIX wieku⁵⁵. Bardzo prawdopodobne, na co zwróciła uwagę Zofia Gołębiowska, że na takie potraktowanie relacji podróżniczej przez Wirtemberską wpływ miała jej matka, która już w 1784 roku pisała do córki o *Podróży sentymentalnej*, przesyłając jednocześnie zbiór rycin, będący ilustracją do niej⁵⁶. List ten mógł stać się powodem i jednocześnie początkiem zainteresowań Sternem młodszej Czarторыskiej, której utwory literackie: *Malwina*, Powieści wiejskie, a przede wszystkim *Niektóre zdarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą* noszą wyraźne ślady recepcji sterne'owskich motywów i technik narracyjnych. Od Sterne'a Wirtemberska przejęła nie tylko wzór wra-

⁵³ Mowa tu o bohaterach *Otella*, *Romea i Julii*, *Juliusza Cezara*, *Ryszarda II* bądź *Ryszarda III*, *Hamleta*, *Wesołych kumoszek z Windsoru*, *Henryka IV* oraz *Henryka V* (Falstaff).

⁵⁴ I. Czarторыska, *Krzesło Shakespeara*, [w:] *Katalog pamiątek złożonych w Domu Gołym w Puławach*, t. 2, op. cit., s. 41.

⁵⁵ Staje się to wyraźnie widoczne, jeśli skonfrontujemy dzieło Wirtemberskiej chociażby z przewodnikową relacją Stanisława Dunina Borkowskiego, który podróżował po Italii niemalże w tym samym czasie.

⁵⁶ B. Czarторыska, rkps 1142, list z 5 II 1784. Z. Gołębiowska w pracy *W kręgu Czarторыskich. Wpływy angielskie w Puławach na przełomie XVIII i XIX wieku* pisze o związkach Czarторыskich z Anglią i Anglikami. Porusza przy tym szereg związanych z tą kwestią zagadnień, począwszy od anglofilskich tradycji rodu na tle zainteresowań Anglią, poprzez odbyte przez nich podróże, kontakty korespondencyjne z Anglikami, po angielskie inspiracje intelektualne i literackie.

liwego podróżnika, ale przede wszystkim „antynormatywizm” literacki, czyli prawo do wyrażania w utworze własnych emocji i upodobań, realizowany przez szereg chwytów narracyjnych, a także pomysł łączenia utworów literackich za pomocą tych samych postaci (Yorik, Malwina)⁵⁷. Narracja w pierwszej osobie, subiektywizm narratorski, wyraźne poszerzenie uprawnień osoby opowiadającej, kompozycja otwarta, a także wyeksponowanie roli odbiorcy tekstu, czytelnika, poprzez szereg bezpośrednich zwrotów oraz przyznanie mu prawa do postępowania według własnych upodobań (*Przedmowa*, *Wstęp*) to tylko niektóre nawiązania do autora *Tristrama Shandy*⁵⁸. Pomimo wielu podobieństw różni czułych wojażerów przede wszystkim charakter emocjonalizmu, obecność refleksji społecznej, która u Wirtemberskiej łączy się z wrażeniami estetycznymi, oraz inny typ związku z przyrodą⁵⁹. Puławianie, a zwłaszcza Izabela Czartoryska i Maria Wirtemberska, cenili wrażliwość, czułość i filantropię, reprezentowaną przez twórczość Sterne’a, a także, co należy do ich indywidualnych zapamiętań, jego apologię wolności⁶⁰. Sama animatorka zainteresowań Sternem w Puławach planowała stworzyć powieści w stylu *Podróży sentymentalnej*. O takim zamiarze informowała Adama Kazimierza w korespondencji. W jednym z listów wyrażała chęć napisania powieści na wzór sterne’owski, której bohaterem byłby szlachcic z Pokucia udający się do wód w Karlsbadzie⁶¹.

Czartoryska ceniła również Johna Milтона, a także czołowego przedstawiciela angielskiego oświecenia Aleksandra Pope’a, zwłaszcza jako autora poematów opisowych oraz różnych koncepcji natury, które bardzo często pojawiają się w jego twórczości. Obaj autorzy wspomniani są w wydany w 1805 roku traktacie estetycznym *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów*, a cytat z Pope’a dotyczący natury posłużył Czartoryskiej za motto do utworu. W wy-

⁵⁷ Szerzej pisały o tym: A. Aleksandrowicz, *Wstęp*, [w:] M. Wirtemberska, *Niektóre zdarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą*, Warszawa 1978; Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961.

⁵⁸ Właśnie zmianę stosunku narratora do czytelnika traktuje Maria Jasińska w pracy *Narrator w powieści przedromantycznej (1776–1831)* jako jeden z ważniejszych wpływów Sterne’owskich.

⁵⁹ M. Wirtemberska, *Niektóre zdarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą...*, op. cit., s. 30–38.

⁶⁰ Wart przypomnienia jest fakt podkreślanego przez badaczy oryginalnego ujęcia Sterne’owskiej apologii wolności w Puławach. Cytat traktujący o wolności, pochodzący z *Podróży sentymentalnej*, wykorzystała w *Niektórych zdarzeniach, myślach i uczuciach doznanych za granicą* Maria Wirtemberska, a także Izabela Czartoryska w eseju o Szekspirze przeznaczonym do *Katalogu pamiątek Domu Gotyckiego w Puławach*.

⁶¹ Gruszczyn 3 VII 1811, B. Czart. Ew., rkps 623, s. 91–92., cyt za: Z. Gołębiowska, *W kręgu Czartoryskich. Wpływy angielskie w Puławach na przełomie XVIII i XIX wieku*, op. cit., s. 234.

pisach z literatury umieściła Czartoryska fragmenty tłumaczenia utworu *The Vicar of Wakefield* (1766) Olivera Goldsmitha, a także drugiego dzieła Sterne'a *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*.

Zbiory Domu Gotyckiego zawierają również znaczną kolekcję zabytków sztuki orientalnej. W drugiej połowie XVIII wieku Puławy były czołowym ośrodkiem orientalizmu. Główne zasługi położył tu Adam Kazimierz Czartoryski, zwłaszcza jeśli chodzi o zainteresowania lingwistyczne i bibliofilstwo, gdyż gromadził on książki i rękopisy orientalne, chociaż wschodnie zabytki bardzo ceniła również księżna Izabela⁶². Jednemu z wybitnych ówczesnych orientalistów Williamowi Jonesowi, korespondentowi Adama Kazimierza, poświęciła Czartoryska esej w *Katalogu pamiątek*. Przedstawiła w nim nie tylko biografię wybitnego lingwisty i orientalisty, ale próbowała sięgnąć do korzeni literatury arabskiej, za które uważała staroarabskie kasydy, zwane też muallakami, a więc poematami w formie naszyjnika. Czartoryska streściła muallakę Imru al-Kajsa, chcąc przybliżyć charakter poezji arabskiej. Zafascynowana wyraźnie Wschodem urządziła w Puławach orientalne zabawy, przystrajając puławski park perskimi kobiercami, porcelaną, kwitnącymi drzewkami pomarańczy, śpiewającymi w klatkach ptakami, wozami przykrytymi płótnem. W innych esejach zwróciła uwagę na arabskie wynalazki.

III

Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach nie jest jedynie, jakby wskazywał tytuł, zbiorem opisów eksponatów zgromadzonych w muzeum. To kolekcja not, szkiców, esejów i biografii, dla których kanwą są opisywane pamiątki. W opisach Czartoryska charakteryzowała eksponat, jego wygląd, wartość, a także pochodzenie czy sposób dostarczenia do Domu Gotyckiego. Niektóre objaśnienia pozostały tylko zwięzłą charakterystyką eksponatów. W większości jednak eksponaty stały się pretekstem do rozważań poświęconych historii literatury, wybitnym pisarzom, artystom, historycznym i legendarnym bohaterom: królom, wodzom, odkrywcom.

Utwory *Katalogu pamiątek* w przeważającej większości należą do charakterystycznych dla kultury oświecenia i pierwszych dziesięcioleci XIX wieku małych form prozatorskich. Nie były to gatunki skodyfikowane przez ówczesne poetyki, ale w podręcznikach wymowy znalazło się miejsce dla wybranych

⁶² Z. Żygulski (jun.), *Skarby sztuki Orientu*, Kraków 1966, s. 11. Można znaleźć tu pełny opis urządzanych w Puławach maskarad, których inspiracji można szukać w zafascynowaniu Orientem.

typów piśmiennictwa, takich jak mowy, biografistyka, historiografia⁶³. Dużą część *Katalogu pamiątek* stanowią właśnie powstałe przy okazji opisu eksponatu biografie osób związanych z obiektami zgromadzonymi w muzeum. Niewątpliwie, podobnie jak Adam Kazimierz Czartoryski, właśnie biografię, „czyli opisanie żywotów ludzi znakomitych”, Czartoryska uważa za jeden z „najużyteczniejszych rodzajów dziejopisarstwa”⁶⁴, który zresztą odpowiada koncepcji całego zbioru. Tworząc biografie, Czartoryska często łączy życie opisywanych postaci z epoką czy formacją kulturową i próbuje zaznaczyć ich wpływ na jej rozwój. Tak jak Adam Kazimierz Czartoryski, uważa więc, że

[...] pożyteczną będzie równie biografia i chcącemu wglądać głęboko badawczem okiem w dzieje, do których mąż sławny należał, w czyny, które tenże dokonywał, w wypadki, które przez mądrość swoją nakierował i obrócił w pomyślność, lub też w te, których wstrzymał albo złagodził grożące skutki; pragnącemu mówić dociekać w monarsze, w wodzu, w statyscie, górującą w każdym z nich namiętność, albo skłonność, końcem pomiarkowanie dopiero, jaki wpływ one miały do owych obrotów, co stanowiły, zmieniały, ulepszały lub gorszeły czyniły losy narodów⁶⁵.

W biografiach Corneille’a, Racine’a, Moliera przedstawiony został zarys historii teatru francuskiego, uzupełniony w eseju *Początek teatru we Francji*, a utwory poświęcone La Fontaine’owi, Boileau, Voltaire’owi, pani de Sévigné, Gressetowi poszerzają jeszcze spojrzenie na literaturę francuską. W biografiach *Katalogu pamiątek* pojawiają się „przejścia od dziejów do osoby, od osoby do dziejów”⁶⁶, które uznał Czartoryski, a za nim księżna, za bardzo ważny element dobrze skonstruowanego życiorysu. Tworząc biografie Fryderyka I Barbarossy, Ryszarda I Lwie Serce, Karola Wielkiego, Henryka IV Burbona czy Jerzego Waszyngtona, pisze Czartoryska o historii, kulturze ich krajów. Akcentuje wagę dokonań wybitnych jednostek, między innymi Mikołaja Kopernika, Krzysztofa Kolumba czy Jamesa Cooka, i ich znaczenie dla świata. Nie zaniedbuje Czartoryska tego, by „uwiadamiać czytających o czasie, w którym rodziły się, żyły, i z tego świata zeszyły osoby w regrestach zapisane”, co jako błąd wytykał Czartoryski Szymonowi Starowolskiemu, krytykując jednocześnie słownikowy charakter tworzonych przez niego biografii⁶⁷. Czartoryska, co cenił autor *Myśli o piśmie polskim* jako trudną sztukę, „przez sposób wystawienia rzeczy,

⁶³ P. Matuszewska, *Małe formy prozatorskie*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996, s. 473.

⁶⁴ A. K. Czartoryski, *Myśli o piśmie polskim z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiałach*, Kraków 1860, s. 19.

⁶⁵ Ibidem, s. 19–20.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem, s. 23–24.

czasem uwagą, czasem myślą, czasem słówkiem wtrąconem wprawia niepostrzeżenie czytelnika w jakiekolwiek poruszenie, bądź odrazy, bądź admiracji, i na nim wykrzyk ten wymoże: Ach! Jakież to był człowiek ten, o którym ja tu czytam”⁶⁸. Czartoryska, pisząc dla „przyszłych pokoleń”, co zaznacza w eseju *Głowa marmurowa*, tworzy biografie o charakterze popularyzatorskim. Biografistyka uprawiana przez Czartoryską zbliża jej utwory do opowieści biograficznej, która w typologii biografii zbeletryzowanej zawiera najwięcej elementów faktograficznych, z dużym nasyceniem jednak eseistyczną postawą narratora⁶⁹. Alina Aleksandrowicz, próbując dokonać typizacji biografii tworzonych przez Czartoryską, użyła w odniesieniu do nich nazwy biografia pretekstowa, ukutej przez historyka, autora książki *Stefan Czarniecki*, Adam Kerstena⁷⁰. Biografie stworzone przez Czartoryską w ogromnej większości stają się bowiem tylko pretekstem, powodem do szerszych rozważań dotyczących procesu historycznoliterackiego czy kultury danego okresu.

Subiektywny aspekt opisu dominuje w przedstawieniach Czartoryskiej⁷¹, dlatego niewątpliwie jej utwory to również przykłady esejów biograficznych, czy szerzej, włączając utwory niepoświęcone biografiom, esejów literackich. Główny wyznacznik gatunku, subiektywne przeżycia autora unaocznione w przedmiocie opisu, są podstawowym budulcem esejów Czartoryskiej. Nawet noty tworzone przez Czartoryską, zgodnie z ideą ujęcia katalogowego, która zakłada naukowość i obiektywizm, przesycone są takim sposobem widzenia. Wojciech Głowala, przedkładając teorię esaju literackiego, pisze o takim właśnie stosunku do przedmiotu wykładu, z którego wynika również odpowiedni stosunek do odbiorcy⁷². Rozwijając definicję subiektywizmu obecnego w esejach, pisze Głowala o stosunku autora nacechowanym zaangażowaniem emocjonalnym, „gdy wyniki przemyśleń są także nim nacechowane, oraz wtedy, gdy autor eksponuje swą osobowość przez odwołanie się do swoich odczuć i doświadczeń osobistych”⁷³. Zaangażowanie emocjonalne i takie rozumienie subiektywizmu widoczne jest niewątpliwie w większości utworów *Katalogu pamiątek*. Czartoryska w tę atmosferę subiektywizmu włącza także odbiorcę.

Każdy esej Czartoryskiej wykorzystuje eksponat lub sentymentalną pamiątkę, aby wskazać na istotne według księżnej cechy i dyspozycje postaci czy

⁶⁸ Ibidem, s. 22.

⁶⁹ M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970.

⁷⁰ A. Aleksandrowicz, *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*, op. cit., s. 93.

⁷¹ Ibidem, s. 16

⁷² Traktuje o tym praca *Próba teorii esaju literackiego*. Zob. *Genologia polska. Wybór tekstów*, oprac. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1983, s. 481.

⁷³ Ibidem.

zjawisk. Częste jest też przejście od pamiątki do kwestii ogólnie ważnej dla ośrodka puławskiego i przede wszystkim dla samej autorki. W ten sposób uwiadacznia się w katalogu koncepcja i atmosfera działań środowiska puławskiego, które głównie dzięki swojej animatorce skłaniało się ku nowym, coraz częściej odbiegającym od estetyki oświeceniowej rozwiązaniom.

Eseje Czartoryskiej, wbrew założonej katalogowości opisów, mają więc duże walory literackie. Wiąże się to z referowanym przez Głowalę zagadnieniem środków i sposobów, za pomocą których prezentowany jest w eseju przedmiot opisu⁷⁴. W *Katalogu pamiątek* można wyróżnić dwa, wskazane zresztą przez autora *Próby teorii eseju literackiego*, typy prezentacji – bezpośrednią i pośrednią⁷⁵. Częstym budulcem utworów są liczne cytaty i przywołania z literatury, które pełnią funkcję estetyczną, czasem erystyczną, a przede wszystkim budują ich obrazowość. Wojciech Głowala właśnie w użyciu obrazu widzi moment silnego zbliżenia gatunku do literatury⁷⁶. Badając zawartość i pochodzenie obrazów w esejach Czartoryskiej, można bez wątplenia stwierdzić, że w ogromnej większości są to refleksje wywołane jej lekturami. Czartoryska przytacza też fragmenty wypowiedzi i utworów literackich opisywanych postaci oraz opinie na te tematy. W *Portrecie Kopernika* Czartoryska przywołuje słowa Jana Śniadeckiego, autorytetu w dziedzinie nauk ścisłych, z jego dzieła *O Koperniku*, które zostało wydane w 1802 roku:

[...] mówi pan Śniadecki, że [Mikołaj Kopernik] nagle wyszedł z łona narodu polskiego i stargał zasłone błędów i omamienia w astronomii. Naprowadził rozum ludzki na drogę prawdy, wytłumaczył rzetelny układ i rzucił pierwsze fundamenta i zarody tych wielkich prawd i wynalazków, które dziś astronomią postawiły w rzędzie najdoskonalszych nauki fizycznej umiejętności, a rozum ludzki okryły rozległą chwałą i zaszczytem⁷⁷.

Słowa o Koperniku są wprowadzeniem do eseju, po nich następuje krótka biografia, podkreślenie zasług polskiego astronoma wraz z oceną ich znaczenia dla rozwoju nauki. Pisząc z kolei o Henryku IV Burbonie, na potwierdzenie jego uczuć do żony i dzieci Czartoryska przytacza wyjątek z jego listów. W eseju poświęconym medalionowi z włosami Elżbiety Woodville, królowej Anglii, żony Edwarda IV, przytacza z kolei fragment jej dziennika, z którego jeden dzień staje się egzemplifikacją charakteru życia w tamtych czasach. W zakoń-

⁷⁴ Ibidem, s. 485.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ I. Czartoryska, *Portret Kopernika*, [w:] *Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*, t. 1, op. cit., s. 272.

czeniu eseju poświęconego pani de Sévigné, zatytułowanego *Portret na szmelcu en émail w tabakierce szylkretowej pani de Sévigné kupiony od emigranta w Dreźnie*, przywołuje Czartoryska wiersz Jeana-François de La Harpe'a, w tłumaczeniu zaprzyjaźnionego z Puławami Franciszka Morawskiego.

IV

Katalog pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach to dzieło, nad którym Czartoryska pracowała kilkanaście lat, mówiące bardzo wiele o jej erudycji historycznoliterackiej i upodobaniach artystycznych. Biorąc pod uwagę, że pierwsze zbiory muzealne pochodzą z okresu jej podróży do Anglii i Szkocji, oraz zważywszy na fakt, że przy jego tworzeniu wykorzystywała materiały zgromadzone w tworzonych przez nią wypisach z literatury, można *Katalog pamiątek* uznać za dzieło jej życia. Kolejne karty tego obszernego zbioru odsłaniają jej szczegółową znajomość literatury zachodnioeuropejskiej i wielu zagadnień związanych z historią, sztuką, czy szerzej kulturą. Trzytomowy rękopis z pewnością wymaga wielu jeszcze studiów, gdyż porusza szereg zagadnień, o których nie sposób było napisać w tym krótkim artykule.

We wspomnianych rękopiśmiennych wypisach z literatury (B. Cz., rkps 6070) autorka najwięcej miejsca poświęciła poezji trubadurów, powieściom rycerskim z wieków średnich, sagom skandynawskim, fragmentom *Pieśni Osjana*. Pierwszy tom przynosi ponadto wypisy dotyczące historii Anglii, Francji czy francuskiego teatru. Tomy drugi oraz trzeci, oprócz wskazanych już nawiązań, zawiera dowody znajomości idei filozofów: Sokratesa, Platona, czy lektury twórców takich, jak Cyceon, Milton, Florian, Rousseau, Goldsmith, Goethe (*Die Leiden des jungen Werther*), Chateaubriand, Madame de Staël. Niewątpliwie skrupulatnie prowadzone przez Czartoryską notatki stały się podstawą do stworzenia kilkanaście lat później wielu utworów *Katalogu pamiątek*. Utwory te są efektem poglądów i upodobań artystycznych i estetycznych ich autorki, a tym samym środowiska literackiego skupionego w ośrodku puławskim, którego główną animatorką była Czartoryska.

Wiele zawartych w pracy wątków ma charakter syntetyczny i wymaga dodatkowych badań i komentarza. Przedstawione problemy na pewno będą pogłębiane w dalszych pracach. Jednak już powyższe analizy pozwalają wyznaczyć główne kierunki upodobań artystycznych Czartoryskiej, a tym samym Puław, które zdecydowanie podążają w kierunku mającego nadejść romantyzmu, przy jednoczesnym zakotwiczeniu w klasycyzmie i swoście interpretowanym sentymentalizmie, nasyconym z jednej strony idyllizmem i kultem ideałów arkadyjskich, z drugiej tendencjami patriotycznymi, realizowanymi zwłaszcza po III rozbiórce Polski. Karty *Katalogu pamiątek złożonych w Domu*

Gotyckim w Puławach są miejscem, gdzie sentymentalizm, puławski kult rycerstwa i ideałów wolnościowych, historyzm, ale i folklorizm, orientalizm spotykają się z gotycyzmem, osjanizmem i kultem Szekspira. Między preromantyzmem, neoklasycyzmem a sentymentalizmem lokować można zapatrywania estetyczne Izabeli Czartoryskiej i Puławian⁷⁸. Dla wielu zjawisk przełomu romantycznego początku szukać by można w Puławach, chociaż ludowość, mediewizm, orientalizm nie miały z nimi wyraźnego związku genetycznego⁷⁹.

Zgromadzone pamiątki otwierały perspektywę dla mającego nadejść romantyzmu. W Domu Gotyckim mieściły się bowiem pamiątki po Boileau, ale i po pani de Staël (dwa portrety, młodzieńcze wiersze), Fryderyku Schillerze (miedzioryt i autograf wiersza *Liebeskloge*), Goethem (list dedykacyjny dla Izabeli Czartoryskiej z 15.07.1808), Herderze (autograf wiersza, niemiecki filozof pisał o ambicjach politycznych i intelektualnych rodu Czartoryskich), Byronie (autograf listu). Spod pióra Puławian wyszło szereg tłumaczeń z literatury zachodnioeuropejskiej. Karol Sienkiewicz, od 1823 roku pełniący stanowisko kierownika Biblioteki Czartoryskich w Puławach, dokonał przekładu *Giaura* Byrona, *Hernaniego* Viktora Hugo czy *Pani jeziora* Waltera Scotta.

Czartoryska, czemu dała wyraz w *Katalogu pamiątek*, zdecydowanie zbliżała się do coraz mocniej obecnych w polskiej literaturze nowych, preromantycznych tendencji artystycznych. Wyjście naprzeciw preromantyzmowi widoczne jest najwyraźniej już w samej koncepcji dwóch pierwszych polskich muzeów. Idee Czartoryskiej związane ze Świątynią Sybilli i Domem Gotyckim prześiąknięte były treścią patriotyczną, która górowała, chociaż nie dominowała, nad aspektami artystycznymi i naukowymi⁸⁰. Właśnie w Puławach znawca przedmiotu Zdzisław Żygulski upatruje miejsce narodzin romantycznego nurtu polskiego muzealnictwa⁸¹. Tworząc Świątynię Sybilli, Czartoryska sięgnęła do wzorów starożytności klasycznej, ale zarazem daje się tam zaobserwować szereg elementów, które zaliczyć trzeba do preromantyzmu. Kontynuując trafne uwagi Żygulskiego, można stwierdzić, że w puławskich muzeach przeszłość starano się uratować od zagłady, a przyszłość powierzyć prorokom, przede wszystkim wieszczce Sybilli⁸². Muzealna tematyka Świątyni Sybilli, zwłaszcza Domu Gotyckiego, a co za tym idzie również w *Katalogu pamiątek*, antycypowała tematykę podejmowaną przez romantycznych pisarzy, by wymienić tylko

⁷⁸ Traktują o tym m.in. wymienione już prace A. Aleksandrowicz, a ostatnio także artykuł B. Doparta, *Dlaczego romantyzm polski nie wyszedł z Puław*, [w:] *Czartoryscy – Polska – Europa. Historia i współczesność*, red. Z. Baran, Kraków 2003.

⁷⁹ Ibidem, s. 189.

⁸⁰ Z. Żygulski (jun.), *Nurt romantyczny w muzealnictwie polskim*, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, op. cit., s. 46.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem, s. 47.

dzieje tragicznych par kochanków, wypadki egzotycznych podróży (Krzysztofa Kolumba, Jamesa Cooka), historię słynnych więźniów, fabuły poświęcone bohaterom walk narodowowyzwoleńczych⁸³. W *Katalogu pamiątek*, tak jak w puławskich muzeach, co syntetycznie przedstawił Żygulski, ogniskują się cechy typowo preromantyczne, które badacz jednak zgodnie z ówczesnym stanem badań określił jako romantyczne, jak chociażby „przewaga czynników emocjonalnych nad intelektualnymi, przemawianie do wyobraźni, patriotyzm bliski egzaltacji, zaangażowanie polityczne w walce o wolność i niepodległość, kult bohaterów, a także przewaga motywów literackich, szczególnie średniowiecznych, orientalnych, egzotycznych⁸⁴”, do czego dodałabym zainteresowanie dla twórców bliskich nowemu prądowi, z Byronem, panią de Staël, Goethem i Chateaubriandem na czele.

LITERATURE AND ART IN THE CATALOG SOUVENIRS MADE IN THE GOTHIC HOUSE IN PULAWY OF ISABELLA CZARTORYSKA. RECONNAISSANCE

My article revolves around *The Catalog souvenirs made in The Gothic House in Pulawy* of Isabella Czartoryska. An important part of her life there are two museums created by it - the Temple of the Sibyl, the national repository of memorabilia and the Gothic House, which has been combined to the Polish and global libertarian idea. *The Catalog souvenirs made in The Gothic House in Pulawy* takes the form of an illustrated three-volume manuscript. Essays in this collection concern the challenging problems of aesthetics of literature, including important contexts for literary currents between Enlightenment and Romanticism. In the article under consideration have done Izabela Czartoryska views on literature and art, which she expounded in the directory memorabilia. *Catalog*, which have presented in this paper, is a place where sentimentality, puławski cult of chivalry and the ideals of freedom, historicism, folklorism and orientalism meet with Gothic fiction, and the cult of Shakespeare

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTOWA

1. Czartoryska I., *Extraits...*, Bibl. Czart. rkps 6073 III.
2. Czartoryska I., *Dyliżansem przez Śląsk. Dziennik podróży do Cieplic w roku 1816*, z franc. przełożyła i oprac. J. Bujańska, Wrocław 1968.

⁸³ Ibidem, s. 49.

⁸⁴ Ibidem.

3. Czartoryska I., *Katalog pamiątek złożony w Domu Gotyckim w Puławach*, Bibl. Czart. rkps II-2917.
4. Czartoryska I., *Życie Medyceuszów*, Bibl. Czart., rkps 6071.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

1. Aleksandrowicz A., *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*, Lublin 1998.
2. Aleksandrowicz A., *Preromantyczne listowanie jako forma ekspresji uczuć*, „Pamiętnik Literacki” LXXXIV, 1993, z. 2.
3. Aleksandrowicz A., *Puławy*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2002.
4. Aleksandrowicz A., *Wstęp*, [w:] M. Wirtemberska, *Niektóre zdarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą*, Warszawa 1978.
5. Czartoryski A. J., *O rycerstwie*, Bibl. Czart. rkps 6189.
6. Dmitruk K. M., *Wokół teorii i historii mecenatu*, [w:] *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce*, red. J. Kostecki, Warszawa 1999.
7. Dopart B., *Dlaczego romantyzm polski nie wyszedł z Puław*, [w:] *Czartoryscy – Polska – Europa. Historia i współczesność*, red. Z. Baran, Kraków 2003.
8. Gołębiowska Z., *Mecenat kulturalny Izabeli i Adama Kazimierza Czartoryskich (sztuki plastyczne, teatr, muzyka, literatura)*, [w:] *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie. Materiały II sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie 22–24 maja 2002*, oprac. R. Maliszewska. Muzeum Zamoyskich w Kozłowie 2003.
9. Gołębiowska Z., *W kręgu Czartoryskich. Wpływy angielskie w Puławach na przełomie XVIII i XIX wieku*, Lublin 2000.
10. Jasińska M., *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970.
11. Klemensiewicz-Bajerowa I., *Modernizacja pisowni w tekstach z pierwszej połowy XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki”, 195, z. 3.
12. Matuszewska P., *Małe formy prozatorskie*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996.
13. Nowakowski Z., *Zestawienie ważniejszych prac o Puławach i Czartoryskich*, [w:] *Puławy. Materiały sesji popularnonaukowej*, Lublin 1964.
14. Szykowski M., *Osjan w Polsce, na tle genezy romantycznego ruchu*, Kraków 1912.
15. Paczkowska B., *Gotycyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 2009.
16. Sinko Z., *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961.
17. Skrzetelski J., *Wstęp* [w:] J. Macpherson, *Pieśni Osjana*, tłum. S. Goszczyński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.
18. Whelan A., *Czuła dusza w krajobrazie postępu. Dziennik podróży Izabeli Czartoryskiej po Anglii i Szkocji*, [w:] *Ogród puławski w czasach księżny Izabeli oraz perspektywy jego zachowania przy zmianie funkcji*, Puławy 1999.
19. Ziółkowski L., „*Malwina*” ks. Wirtemberskiej a „*L’imagination*” Delille’a, „Pamiętnik Lubelski”, 1931–1934, t. 2, Lublin 1935.

20. Żygulski Z. (jun.), *Dzieje zbiorów puławskich (Świątynia Sybilli i Dom Gotycki)*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1962, t. VII.
21. Żygulski Z. (jun.), *Nurt romantyczny w muzealnictwie polskim*, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1963.

KATARZYNA MICHAŁKIEWICZ
(UNIwersytet Jagielloński)

EROTYKA I TATRY.
KOSMOS GOMBROWICZA
WOBEC *POŻEGNANIA JESIENI* WITKACEGO

Witold Gombrowicz i Stanisław Ignacy Witkiewicz poznali się w Zakopanem pod koniec lat dwudziestych XX wieku, kiedy Witkacy był już znanym indywiduum artystycznym, autorem wydanego w 1927 roku *Pożegnania jesieni*, a Gombrowicz studentem prawa i kuracjuszem pensjonatu „Mirabella”, w którym leczył niegroźną chorobę płuc i raczej oddawał się obserwacji zakopiańskiego życia oraz grze w szachy niż poszukiwaniom atrakcyjnych znajomości czy towarzyskim rytuałom¹. Swoją opinię na temat życia pod Giewontem ujął zresztą w humorystycznym szkicu *Niedole zakopiańskie*, opublikowanym w warszawskim „Czasie” w roku 1938. Pisał:

Ludzie tutaj ciągną się i przeciągają jak cukierki, znane pod nazwą ciągutek. Każdy albo przeciąga się i ziewa, albo ciągnie gdzieś w góry na deskach, albo też przeciąga na samym skraju horyzontu, albo wreszcie ciągnie do Trzaski lub do płci przeciwnej. [...] I jeśli przez pomyłkę ponownie wychrząkasz swoje rodowe nazwisko komuś, komu już raz wybełkotałeś, to ta osoba obrazi się na ciebie – a jeśli nie wybełkoczesz komuś, komu jeszcze nie wybełkotałeś, to także się obrazi, gdyż pensjonat jest nie tyle galerią obrazów, ile galerią obraz, i obrazy (że tej igraszki słów jeszcze użyję), nie są tu zawieszane na ścianach, lecz wiszą nad tobą, jak miecz Damoklesa, zawsze gotowe spaść na twoją głowę².

¹ Zob. T. Breza, *Jak pojawili się Witold i Bruno*, [w:] T. Breza, *Nelly. O kolegach i o sobie*, Warszawa 1970, s. 337.

² W. Gombrowicz, *Niedole zakopiańskie*, [w:] *Kpiarze pod Giewontem*, oprac. R. Henneel, Warszawa 1987, s. 344–346.

Pensjonatowo-towarzysko-artystyczne życie Zakopanego, atmosfera, w której jak ryba w wodzie czuł się Witkacy, nie odpowiadała zupełnie młodemu Gombrowiczowi. Ten ostatni więc nie odpowiadał Witkacemu, królowi podtatrzańskiej międzywojennej cyganerii. Stosunki ich pozostawały raczej chłodne, wywarzone i zdystansowane, ale nie wrogie, bo pomimo że różniło ich bardzo wiele, interesowali się nawzajem swoim piarstwem³.

Znaną z autopsji atmosferę Zakopanego końca lat dwudziestych wykorzystuje Gombrowicz niespełna czterdzieści lat później, gdy pisze *Kosmos* – powieść, której fabułę osadza w zakopiańsko-tatrzańskiej przestrzeni lat międzywojennych. Młody bohater, Witold, przyjeżdża z Warszawy do najsłynniejszego w Polsce uzdrowiska, by odciąć się od życiowych zawikłań i w cichym, pensjonatowym pokoju przygotować do czekających go egzaminów. Jest jednak osobą, która intensywnie poszukuje oraz sama tworzy i pomnaża mniej lub bardziej uzasadnione przyczynowo-skutkowe związki w otaczającej rzeczywistości, a próby dojścia do kształtu, do określoności i ładu powodują spotęgowanie komplikacji otoczenia. Pensjonatowa rzeczywistość wikła się do tego stopnia, że powzięta zostaje decyzja o wycieczce w góry.

Motyw ten nasuwa skojarzenie z *Pożegnaniem jesieni* Witkacego, w którym grupa bohaterów również wyjeżdża w okolice Zakopanego w celach eskapistycznych. Wycieczki-ucieczki mają odsunąć bohaterów od wydarzeń zaburzających harmonię rzeczywistości – od własnoręcznie zaduszonego kociotrupa w przypadku Witolda i pensjonatowych gospodarzy oraz od niebezpiecznej rewolucji w powieści Witkacego. Pełnię wytchnienia postaci *Kosmosu* i *Pożegnania jesieni* mają uzyskać dzięki wyprawom w góry. Przestrzeń pozamiejska ma więc zrealizować potrzebę odpoczynku, zapewnić beztroski nastrój, dla którego wysokogórskie krajobrazy stają się idealnym tłem. Jednak obcowanie z dziką naturą nie uspokaja bohaterów, nie uwalnia od narosłych w mieście problemów, lecz podsyca i roznamiętnia charaktery, co z kolei sprawia, że góry stają się miejscem ważkich fabularnych rozstrzygnięć.

Należy podkreślić, że chociaż wiemy, że bohaterowie obydwu powieści przyjeżdżają w okolice Zakopanego, przestrzenią, która staje się później ważna, nie są Tatry, ale po prostu góry. Wprawdzie w *Kosmosie* pojawia się nazwa Doliny Kościeliskiej, chata, do której dowożą bohaterów góralskie furki stoi przypuszczalnie gdzieś w głębi Doliny Tomanowej, ale późniejsze wydarzenia pokazują, że wcale nie o urokliwość Tatr Zachodnich w tej wycieczce chodziło. Góry są miejscem idealnym dla dalszego toku akcji dlatego, że jest to przestrzeń otwarta, stanowi więc odpowiedni kontrast do ciasnego, pełnego zapętlających się sensów pensjonatu, w którym po powieszonym kocie zrobiło się duszno.

³ Zob. A. Fiut, *Ani „zachód”, ani „wschód”*, [w:] idem, *Być (albo nie być) Środokowoeuropejczykiem*, Kraków 1999, s. 37.

W *Pożegnaniu jesieni* natomiast Witkacy otwarcie przyznaje się do kompletnej ignorancji topograficznej. Co więcej, w przedmowie do swej powieści podkreśla, że mógłby opowiadać przez siebie historię usytuować w Wenezueli czy Paragwaju, a bohaterom nadać hiszpańskie czy portugalskie nazwiska i w żaden sposób nie wpłynęłoby to na „istotę rzeczy”⁴. Jednak z pewnością również wtedy bohaterowie uciekliby przed rewolucją w mocno kontrastującą z miastem, zdominowaną przez naturę przestrzeń, by tam rozpocząć tak zwane nowe życie w spokojnym i cichym otoczeniu⁵. Nie przypadkiem więc bohaterowie pociągami jadą z Warszawy, do willi Bertzów w Zarytem, by potem uprawiać narciarstwo w wysokich partiach gór. Choć pojawiające się w tekście nazwy topograficzne wyraźnie odsyłają do Tatr, istotny wydaje się jedynie fakt ich przynależności do przestrzeni naturalnej, czystej i spokojnej, dzikiej, malowniczej, a przede wszystkim oddalonej od miejsca wcześniejszych wydarzeń oraz opozycyjnej wobec chaosu miasta. Jeszcze podczas pobytu w stolicy Atanazy Bazakbał z westchnieniem wspomina radość narciarskiego pędu w mroźnym powietrzu pod granatowym niebem, tęskniąc za urokiem górskiego krajobrazu, którego nie widział już od dłuższego czasu. Podobnie mieszkający w Warszawie znudzony i kapryśny Witold utraconego poczucia życiowej równowagi będzie szukał na zakopiańskim lotnisku. W obu analizowanych powieściach przebywanie na łonie przyrody ma leczniczo wpłynąć na udręczone dusze bohaterów.

Co więcej, w obydwu przypadkach mamy do czynienia z podwójnym przesunięciem miejsca akcji: najpierw przyjazd z Warszawy do Zakopanego, potem zaś wyjście w Tatry jako przestrzeń opozycyjną wobec pensjonatu oraz czerwonego pałacu Bertzów. Zarówno dla Witolda, jak i Atanazego wyjście poza ograniczające, narzucające pewne formy funkcjonowania budynki ma symboliczne znaczenie otwarcia się na nowe możliwości, dania sobie szansy budowania nowych układów ze starych elementów rzeczywistości. Kategoria oddalenia łączy w sobie oswobodzenie i ucieczkę, pozwala także nabrać dystansu do wcześniejszych wydarzeń, wprowadza możliwość nowej perspektywy i ponownej oceny sytuacji. Jak zauważa Jerzy Jarzębski w kontekście *Kosmosu* – kluczem interpretacyjnym może być tutaj temat próby stworzenia nowego porządku w oderwaniu od ciężającej przeszłości, od nieaktualnych, tradycyjnych autorytetów⁶.

Poszukiwania metafizyczne w obu powieściach w sposób mniej lub bardziej oczywisty będą łączyły się z zagadnieniem erotyzmu, a liczne zbieżności

⁴ Wszystkie cytaty z powieści pochodzą z wydania: S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Warszawa 1990, s. 8.

⁵ Ibidem, s. 219.

⁶ Por. J. Jarzębski, *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków 2000, s. 20.

fabularne i wspólność niektórych wątków myślowych skłania do ponownego zadania pytania o związek twórczości Gombrowicza z pisarstwem Witkacego. Warto wspomnieć, że za Jerzym Jarzębskim oraz Aleksandrą Okopień-Sławińską zagadnieniem tym na nowo zajął się Andrzej Niewiadomski, pytając, dlaczego Lena nie została powieszona, i poszukując odpowiedzi w kontekście Witkacowskiego *Nienasycenia*, z którego cztery aspekty ludzkiego bycia w świecie: „cynizm intelektu”, „brutalność seksu”, „potworność absurdu”, „potworność metafizyki” przyjmują, zdaniem autora, nową formę w ramach Gombrowiczowskiego *Kosmosu*⁷.

Tym bardziej zasadne wydaje się więc spojrzenie na *Pożegnanie jesieni* jako jedną z ewentualnych twórczych inspiracji Gombrowicza. Już w kontekście wspomnianego wyżej, wspólnego obu powieściom motywu wycieczki w góry widoczne jest pewne podobieństwo humorystycznej perspektywy, z jakiej obaj pisarze spoglądają na skądinąd istotny w polskiej literaturze motyw tatrzańskiej przestrzeni. Witkacy i Gombrowicz parodiują mianowicie tak zwane młodopolskie *sacrum* Tatr. Demoniczna, czerwonołosa Hela Bertz z *Pożegnania jesieni* roztapia się w niezdobytej piękności gór, które wywierają na nią wpływ magnetyczny, ale myśli jej krążą raczej wokół innego magnetyzmu, mającego zaowocować upojnymi rozkoszami w towarzystwie chwilowo trudno dostępnego Atanazego Bazakbala. Również i w *Kosmosie* pielgrzymka do Leonowej świątyni piękna okazuje się jedynie świętowaniem szczytowania wśród szczytów. I nie pomaga tu nawet obecność księdza, który zamiast duchowej podpory stanowi raczej karykaturę uduchowionego, zabłąkanego młodopolskiego wędrowca. Na dodatek ksiądz – figura dość nieporadna i raczej żałosna – zostaje groteskowo sprofanowany wciśniętym w usta palcem Witolda, penetrującym uprzednio usta wisielca. Gwałt na duchownym stanowi symboliczne połączenie go z wcześniejszą sekwencją trupów-wisielców i sugeruje nawiązanie do Witkacowskiego demonizmu, o którym sam Gombrowicz pisał, iż stanowi element łączący autora *Nienasycenia* ze współczesnością:

On rozzarzył w sobie do białości pewne cechy niemiłosierne człowieka nadchodzącego. Przede wszystkim mrozący chłód intelektu, który w nim staje się nie mniej dotkliwy niż rozpalone żelazo⁸.

Wobec tego Witold, który w nieskończoność, z uporem maniaka poszukuje logicznego ciągu rzeczywistości, starając się nadać jej porządek zgodnie z wła-

⁷ Zob. A. Niewiadomski, *Dlaczego Lena nie została powieszona? Kosmos jako korektura Nienasycenia*, [w:] *Witold Gombrowicz nasz współczesny*, red. J. Jarzębski, Kraków 2010, s. 407–424.

⁸ W. Gombrowicz, *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne 1963–1969*, Kraków 1997, s. 44.

sną intelektualną spekulacją, który zresztą sam przyznaje: „sekretem związku ustno-wargowego jestem ja sam, on we mnie się dokonał, ja, nie kto inny, stworzyłem ten związek”⁹, staje się kontynuatorem Witkiewiczowskiego podmiotu poszukującego „metafizycznego dreszczu”. Dodatkowo fakt własnoręcznego, pozbawionego jakiegokolwiek emocjonalnego zawahania zaduszenia Dawidka w porywie zimnej zazdrości o erotyczne życie Leny dodaje ustanawianej na nowo przez bohatera metafizyce charakter potworności, w której nie ma miejsca na to, co niewinne i urocze. Rzeczywistość, jaką proponuje Witkacy w *Pożegnaniu jesieni*, równie okrutnie rozprawia się przecież z nienarodzonym, a z nienawidzonym już zawczasu synem Atanazego, którego zamordowano, zanim zdążył zostać degeneratem, i zaprezentowano jedynie jako „ohydneho pokurcza [...] koloru kurzego pępka na surowo”, przyprowadzającego bohatera o utratę zmysłów¹⁰. Pesymistyczną prawdę o nowym porządku świata pozbawionego tradycyjnych wartości uświadamia czytelnikowi powieści Witkacego również postać księdza.

Walczący o duszę Heli Bertz katolicki ksiądz Hieronim Wyrztyk jest co prawda godnym przedstawicielem swojego fachu, zdolnym do intelektualnych potyczek i duchowej dominacji nad żydowską arystokratką, okazuje się jednak jedynie chwilowym i na dłuższą metę nieskutecznym narzędziem zaspokajania potrzeby metafizycznych doznań bohaterki. Pomimo przeprowadzenia chrztu oraz podwójnego ślubu dość szybko zostaje zepchnięty na plan dalszy wraz z całą problematyką religijną, ustępującą rozważaniom natury filozoficznej. Nadmierna duchowość Wyrztyka, nieprzystająca do perwersyjnych, wręcz spotworniałych, erotyczno-psychologicznych praktyk Heli, czyni z niego postać niedopasowaną, odstającą od świata powieściowego, co zostaje również podkreślone fizycznym wyglądem księdza Hieronima, chudego blondyna z olbrzymim nosem oraz wzrostem przekraczającym dwa metry. W obydwu powieściach mamy zatem do czynienia nie tylko z wyraźną kpina jeśli nie z religii czy wiary, to już na pewno z przedstawicieli stanu duchownego, ale również z próbą ukazania konsekwencji kryzysu wartości.

Nieco lżejszy charakter ma natomiast obecna zarówno u Witkacego, jak i Gombrowicza satyra na górskie wycieczki. Tak zwane wyrypy narciarskie, czyli wycieczki bez z góry ustalonego planu, zapoczątkowane w Tatrach jeszcze w poprzednim wieku przez Mariusza Zaruskiego, którym z rosnącą satysfakcją oddaje się Hela Bertz, a za nią sznureczek rozhisteryzowanych indywiduów na czele z Atanazym, prowadzone są przez specjalnie w tym celu wynajętego Szweda-trenera. Erik Tvardstrup, piękny blondyn o imponującej

⁹ Wszystkie cytaty z powieści pochodzą z wydania: W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 2012, s. 105.

¹⁰ S. I. Witkiewicz, op. cit., s. 169, 269.

muskulaturze, staje się dla Heli nie tyle instruktorem narciarskim, ile narzędziem programowego prowokowania zazdrości, przy okazji jest też wyrazem typowej dla Witkacego nonszalancji wprowadzania postaci najmniej oczywistych do sytuacji na pozór schematycznych¹¹. Szwed zajął bowiem miejsce rodzimych instruktorów narciarskich oraz przewodników, od których roilo się pod Tatrami od początku XX wieku z powodu rosnącej popularności turystyki w ogóle, a narciarstwa w szczególności.

W powieści Gombrowicza natomiast na warsztat parodystyczny wzięte zostają typowe dla Młodej Polski gromadne wycieczki do miejsc osławionych jako cuda przyrodnicze, pachnące jeszcze Tytusa Chałubińskiego „zasadą widoku”, według której tak zwana „wycieczka bez programu” niekoniecznie miała zdobywać niezdołane, ale za to obowiązkowo zaspokajać potrzeby estetyczne wędrowców¹². Już w drugiej połowie XIX wieku istniała w związku z tym nieformalna lista miejsc uznanych w Tatrach za najpiękniejsze, które szybko stały się popularne zarówno jako obowiązkowe w pewnych kręgach towarzyskich cele turystyczne, jak i motywy sztuki. Doprowadziło to oczywiście do zbanalizowania i grafomańskich nadużyć motywu Morskiego Oka, Doliny Kościeliskiej czy Giewontu. Świadomy tej degradacji Gombrowicz pozornym celem wycieczki bohaterów *Kosmosu* czyni doskonałą, inną od sztampowych widoków z pocztówek panoramę górską, o której mówi Leon:

Ja wam zadam coś nowego, podpuszczę wam w górach ojczystych dziwną słodycz, wyfureczę istny smakołyk lykusieńkowaty, co tam Turnie, Kościeliska, Morskie Oko, łapcie za przeproszeniem stareńkowate, pocztówkowate, chy, chy, wylizane, wymiętoszone, turystyka ze starej pończochy guanowata, ja wam wysupłam z górskiej panoramy gędbę nad gędbami, garść, mówię, widoków first klas prima że dusza kic na całe życie skarb i sen, cudum cudowatum, w cudenkowatości swojej jedynum marzennie marzonum urokowatum¹³.

W praktyce jednak szybko się okazuje, że kpina Leona jest kpiną podwójną. Nie tylko ów przecudowny widok przedstawia jedynie zalesioną polankę z kilkoma głazami, lecz cytowana wyżej, na pozór bezinteresowna motywacja Leona okazuje się błagą, mającą zmusić całe towarzystwo do perwersyjnej pielgrzymki, skoro w końcu sam Leon przyznaje, że romans ze schroniskową kuchną nosi w sobie jak przenajświętszy sakrament¹⁴. Leon wykorzystuje więc

¹¹ Zob. J. Błoński, *Gombrowicz i krytycy*, opr. Z. Łapiński, Kraków 1984.

¹² T. Chałubiński, *Sześć dni w Tatrach. Wycieczka bez programu*, opr. R. Hennel, W. A. Wójcik, Kraków 1976.

¹³ W. Gombrowicz, *Kosmos*, op. cit., s. 79.

¹⁴ Ibidem, s. 131.

zmitologizowane piękno gór do uwznioślenia swej erotycznej przygody, a tyleż uwodzący, co zwodniczy opis panoramy manierycznością i stylistycznym nadęciem odsyła do epigonów Młodej Polski tatrzańskiej¹⁵. Leonowa „panorama kotlinowata w bok”, z płaskim głazem niczym ołtarzem, na którym doznał niebiańskiej rozkoszy, staje się dla bohatera symbolem wolności, miejscem kultu erotycznej swobody, której zakosztował jeden jedyny raz w życiu. Potem pozostało mu już tylko poszukiwanie ukojenia w nieco ekshibicjonistycznych, onanistycznych przyjemnostkach – „o każdej porze dnia i nocy, a najchętniej przy stole jadalno-familijnym, podbembiergowywanie sobie pod okiem żonustum i córkusium!”¹⁶. Leon zdaje się realizacją Witkacowskiego przekonania, że „zbyt długie pożycie z jedną kobietą pociąga wzrastanie przewagi elementów onanistycznych erotyzmu na niekorzyść prawdziwej dwuosobowej płciowości”¹⁷, a nieco narcystyczna konstrukcja w gruncie rzeczy sfrustrowanego bohatera nadaje mu charakter tragiczny, czyniąc z niego niewolnika seksualności, którą w sposób obrzydliwy będzie starał się zaspokoić za pomocą uczestników górskiej wycieczki.

Motyw panoramy pojawia się także w powieści Witkacego – najpierw w czasie narciarskiej wyprawy, a potem w momencie, gdy w końcowej części powieści Atanazy postanawia popełnić samobójstwo. Ostatecznemu zakoka-inowaniu ma bowiem ulec w Dolinie Złomisk, miejscu, z którego roztacza się „przepyszny” widok na amfiteatr szczytów – Szatana, Basztę, Hrubego – i w którym „panował niesamowity nastrój [...], gdzie nawet w dzień oblatywał człowieka jakiś błądy straszek przed niewiadomym z innego wymiaru”¹⁸. Zatem o wyborze tej akurat doliny nie decydują jedynie względy estetyczne. Istotne jest również symboliczne znaczenie miejsca, w którym bohater doznał istotnych przeżyć w towarzystwie kontuzjowanej w czasie narciarskiego zjazdu Heli, a także „przeżył najszczytniejsze myśli związane z odrodzeniem narodu”¹⁹. W narkotycznym uniesieniu otaczające Atanazego góry urastają w percepcji bohatera do nieziemskiego wymiaru, graniczącego w swej doskonałości z niebytem, z najdoskonalszą Nicością, są więc miejscem idealnym na zakończenie nędznego życia improduktywa i degenerata, za którego w chwilach autoszczerości sam siebie uważał Bazakbal.

Powrót w Tatry jako przestrzeń symboliczną, związaną z ważnymi wydarzeniami, z przewartościowaniem w życiu bohatera, przypomina Leonową piel-

¹⁵ Por. A. Wiedemann, *Wycieczka w góry. Przyczynek do badań nad Kosmosem*, [w:] *Góry – literatura – kultura*, t. 3, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1998, s. 108–109.

¹⁶ W. Gombrowicz, *Kosmos*, op. cit., s. 128.

¹⁷ S. I. Witkiewicz, op. cit., s. 26.

¹⁸ Ibidem, s. 338.

¹⁹ Ibidem, s. 333.

grzymkę do tatrzańskiej świątyni pozamałżeńskiej rozkoszy. Obydwie powieściowe panoramy odsyłają zatem do intensywnych, niezapomnianych, epifanicznych przeżyć bohaterów, naznaczających całe ich życie, a motyw pielgrzymki w obu powieściach łączy wspólny mianownik poszukiwania wolności. Leon poprzez swój perwersyjny rytuał pragnie bowiem w sposób symboliczny uwolnić się od więzów i ograniczeń małżeńskiego życia, natomiast Atanazy poszukuje wyzwolenia absolutnego, które w radykalnej rzeczywistości porewolucyjnej możliwe jest jedynie poprzez śmierć. Jak pisze Krzysztof Stala, w Gombrowiczowskim systemie wartości pożądanie jest jednym z tych aspektów kondycji ludzkiej, które ograniczają indywidualną wolność, a próby radykalnego poradzenia sobie z tym problemem podejmowane przez jednostki skrajnie autonomiczne przy pomocy siły woli czy racjonalizmu, kończą się tragicznie, czego przykładem w *Kosmosie* jest popełniający samobójstwo Ludwik²⁰.

Górska przestrzeń staje się w obu powieściach istotna również ze względu na wprowadzenie znaczących zmian w sytuacji postaci, które wyrwane z dotychczasowej, statycznej rzeczywistości miejskiej znajdują się nagle w ruchu. Dynamizm narciarskich popisów współgra z sytuacją wewnętrzną rozdrażnionych bohaterów *Pożegnania jesieni*, a przy okazji pozwala Witkacemu wykipić romantyczną koncepcję magnetycznego oddziaływania gór na duszę człowieka. Styl, w jakim podróżują bohaterowie *Kosmosu*, jest natomiast mistrzowsko skonstruowaną parodią tatrzańskiej turystyki w wydaniu tyleż masowym, co płytkim. Mieszkańcy pensjonatu wraz z zaprzyjaźnionymi nowożeńcami wyruszają bowiem do Doliny Kościeliskiej na furkach góralskich, wyposażeni w niemożliwe ilości zapasów, smakołyków, a nawet pościeli, dowiezieni zostają pod same drzwi chaty, by tu natychmiast urządzić wystawny obiad, a po nim oddawać się popołudniowej drzemce. Z całego towarzystwa jedynie Witold zdaje się interesować przestrzenią, nieco zszokowany wywałającymi się nagle zewsząd górami, które ciekawią go głównie z powodu niedającej się w żaden sposób ogarnąć chaotyczności:

Rozmaite rzeczy – rozmaite rzeczy – dziwne dystanse, oszalamiające skręty, przestrzeń uwięziona i naprężona, nacierająca lub ustępująca, zwijająca się i skręcająca, uderzająca w górę lub w dół. Ruch ogromny nieruchomy²¹.

Co rusz wydaje się bohaterowi, że jadąca furka wytoczy jakieś znaki z łona górskiego, jakieś sensy z otaczającej rzeczywistości, pomiędzy którymi będzie mógł budować nowe asocjacje. Jednak ogrom przestrzeni, potęgowany niezwy-

²⁰ Por. K. Stala, *Wolność od... czy wolność do...? O idei wolności w twórczości Witolda Gombrowicza*, [w:] *Witold Gombrowicz nasz współczesny...*, op. cit., s. 138–156.

²¹ W. Gombrowicz, *Kosmos*, op. cit., s. 85.

klą ciszą, przytłacza Witolda, podobnie zresztą jak samego Witolda Gombrowicza w czasie jego spaceru Doliną Kościeliską, co opisuje we *Wspomnieniach polskich*. Gniotą go wówczas nie tylko wiszące nad nim góry, ale też szczególnie natrętne poczucie straconego czasu i zmarnowanego życia. Ukojenie przynosi dopiero rozmowa ze śliczną schroniskową kelnerką, która w prostych słowach i bez ogródek diagnozuje udręczonego życiem pisarza, przyznając, że dla niego jego łatwe życie jest trudniejsze niż dla innego jego życie ciężkie, więc na jedno wychodzi²².

Przygoda ta rzuca nieco inne światło na powieściowy motyw spotkania z kucharką. Przeżycia Leona można bowiem uznać za transpozycję objawienia, jakiego pod wpływem wypowiedzi prostej dziewczyny w pobliżu schroniska na Ornaku doznał sam Gombrowicz. Chociaż spotkanie pisarza prawdopodobnie nie było intensywne w takim sensie, jak doznania Leonowe, mogło jednak zaowocować pomysłem oparcia całego życia bohatera literackiego na takim z pozoru epizodycznym, a jakże znaczącym wydarzeniu. W rozmowie z Witoldem Leon przyznaje też, że jest tylko „pewną ilością sekund, które przeciekleły”²³, że zmarnował swoje życie, co jest kolejnym tropem nasuwającym myśl o delikatnym zabarwieniu postaci Leona osobowością autora powieści.

Nie jest to jedyny trop autobiograficzny w *Kosmosie*. Jeśli w ogóle wolno doszukiwać się związków między życiem pisarza a jego prozą (Witkacy przecież twierdzi we wstępie do *Pożegnania jesieni*, że „babranie się w autorze à propos jego utworu jest niedyskretne, niestosowne, niedżentelmeńskie”²⁴), to również konstrukcja głównego bohatera sugeruje pewne podobieństwa. Otóż powieściowy Witold nie tylko nosi imię autora, ale także wyjeżdża z Warszawy, żeby przygotować się do studiów prawniczych, podczas gdy o młodym Gombrowiczu na początku wiedziano w Zakopanem tyle, że jest studentem prawa właśnie²⁵. O krok dalej nasuwa się jeszcze jedno skojarzenie, tym razem dotyczące obu analizowanych tu powieści: główny bohater *Pożegnania jesieni* jest aplikantem adwokackim, nie z zamiłowania jednak, a raczej z obowiązku czy przypadku. Oprócz zawodowych zainteresowań z Witoldem z *Kosmosu* łączy Atanazego także silne dążenie ku autoanalizie oraz autokreacji. Obaj starają się wypracować własne stanowisko wobec świata zewnętrznego, pogodzić wybujały indywidualizm z chaosem otaczającej rzeczywistości. Przewrotnie można zaryzykować połączenie problematyki obydwu powieści stwierdzeniem, że Witold i Atanazy dążą do odnalezienia sensu swych istnień poszczególnych w kosmosie, czyli istnieniu w ogóle, szukają jedności w wie-

²² Por. A. Wiedemann, op. cit., s. 104.

²³ W. Gombrowicz, *Kosmos*, op. cit., s. 123.

²⁴ S. I. Witkiewicz, op. cit., s. 8.

²⁵ Zob. T. Breza, op. cit., s. 338.

łości. Są to więc powieści o poszukiwaniu sensu i porządku, co okazuje się zadaniem ponad siły bohaterów – Witoldowi znaczenia i możliwe konfiguracje multiplikują się w sposób niemożliwy do opanowania, Atanazemu natomiast nie udaje się opanować nienasyceń, które porównuje do picia nieskończoności przez wąską rurkę.

Bohaterów w pewien sposób łączy także motyw kuszącej nagiej nogi, będącej w obu utworach symbolem najpotężniejszych erotycznych sił. W ten atrybut kobiecej demoniczności wyposażone są obie powieściowe Heleny. Hela Bertz swą piekielnie ładną nogą wielokrotnie doprowadza Atanazego do erotycznego szału od chwili odsłonięcia tejże nogi w czasie narciarskiej kraksy, gdy doznawszy najwyższej rozkoszy, Bazakbał uświadomił sobie w pełni siłę swego pożądania. Na tej właśnie części ciała rudowłosej piękności skupiają się wszystkie nienasyceń i żądze Atanazego, szalejące w nim z powodu skośnokiej i niesamowitej żydowskiej „nadsamicy”. Lena Wojtysówna natomiast już na początku powieści nieopatrznie wystawia nagą łydkę na nagich sprężynach pensjonatowego łóżka, pobudzając tym samym młodego Witolda do erotyczno-symbolicznych asocjacji na przykład z wysłizniętą Katasiną wargą i wywołując w nim trudną falę nie do końca sprecyzowanego pożądania. Hela Bertz jest kobietą rozbudzoną, a do tego „piekielnie ładną”, świadomą swej seksualnej dominacji i na wskroś demoniczną, tymczasem Lena może symbolizować demonizm kobiety w ogóle, z którym niedoświadczony bohater przez całą powieść będzie próbował sobie poradzić.

Sfera erotycznych przeżyć łączy się w obu powieściach z motywem zdrady. *Pożegnanie jesieni* od niego się zaczyna i motyw ten jak refren powraca wciąż w powieści w przeróżnych konfiguracjach. W *Kosmosie* natomiast zdrada wychodzi na jaw na końcu, gdy okazuje się, że tak naprawdę była obecna oraz jakże istotna od początku, od momentu wprowadzenia do fabuły postaci Leona Wojtysa. Należy podkreślić, że w obu przypadkach chodzi o zdradę najwyższej próby, naznaczającą całe życie bohatera. W przypadku Leona cel ten zostaje osiągnięty. Przygoda z kucharką przynosi mu największą życiową satysfakcję, powtórzoną potem w trakcie wycieczki jako „berguroczystość z kwiatem i z perfumą”²⁶. Wielkie szczęście Leona porównywalne jest do radosnego spełnienia, jakiego doznaje jeden z bohaterów *Pożegnania jesieni*: książę Prepudrech, który osiąga pełnię erotycznej satysfakcji w obcowaniu z piękną i rozśpiewaną góralską półwariatką w czasie miodowego miesiąca w Zarytem. Atanazy natomiast z tematem zdrady będzie się borykał niemalże przez cały tok powieści, poszukując nasyceń oraz intelektualnej kontroli nad zniewalającym go pożądaniem, zacznie używać Heli jako antidotum na zbyt wybujałe uczucie do Zosi, a tej ostatniej jako leku na udręczenie erotyczne fundowane mu przez rudowło-

²⁶ W. Gombrowicz, *Kosmos*, op. cit., s. 131.

są piękność. Jeszcze przed ślubem łudzi się Atanazy, że poprzez zdradę milutkiej i – jak mu się w tamtej chwili wydaje – niemożliwie przez niego kochanej narzeczonej uda mu się doznać wreszcie przeżycia istotnego, wręcz metafizycznego uniesienia. W decydującej chwili wycofuje się jednak, by potem już nie znaleźć uspokojenia w potworniejących coraz bardziej eksperymentach erotycznych z „piekielną Żydówicą”, jaką w chwilach nienasyceń jest dla niego Hela Bertz. Ciągła szarpanina uczuciowo-seksualna bohatera *Pożegnania jesieni* pozostaje w harmonii z rzeczywistością miejską, w której „erotomania rozprzestrzeniała się jak lepka mgła”²⁷, a skala, jaką obejmuje poszukiwanie duchowo-cieleśnej równowagi, każe zaliczyć problem pożądania do jednego z najważniejszych zagadnień rozważanych przez Witkacego w związku z człowieczeństwem.

Gombrowicz podejmuje tę dyskusję o problemie nienasyceń, które staje się kolejnym pomostem łączącym obie analizowane tu powieści. Wszechobecny erotyzm z jednej strony jest niejako narzędziem tortur, wywołującym poczucie niemożności osiągnięcia seksualnego czy jakiegokolwiek innego zaspokojenia, a z drugiej strony jest jedynym możliwym ratunkiem przed szaleństwem chronicznego niespełnienia. Metafizyczna potworność erotyzmu zostaje ukazana głównie za pośrednictwem ust symbolizujących tajemnicze, intymne wejście w ciemną, podziemną, skrywaną w głębi ciała stronę człowieczeństwa. Zakosztowanie niesamowitości ust Heli Bertz, podniecających Atanazego tym bardziej, że są one narzędziem „programowego świństwa”, już na początku powieści sygnalizuje ukrytą pod przykrywką erotyzmu walkę o dominację. Sprawne żonglowanie uległością i władczym instynktem, w którym Hela okaże się mistrzynią, wielokrotnie doprowadzi Bazakbala do erotyczno-emocjonalnego szału.

Wysłał się coraz gwałtowniej w usta, które dopiero teraz naprawdę ustępowały powoli naciskowi jego warg, zębów i języka. Rozłaziły się całe, zamieniając się w mokre, gorące bagno nieprawdopodobnej lubieży, powiększały się do niemożliwych rozmiarów, były czymś jedynie rzeczywiście istniejącym. Język Heli wysunął się z tej śliskiej, mięczakowatej masy jak płomień, dotknął jego warg i języka i zaczął się poruszać drażniąc do obłędu jego usta²⁸.

„Rozkosz zatracenia”, jakiej doznaje w tamtej chwili Atanazy, zapowiada erotyczny tryumf Heli, która za pomocą potężnej nimfomanii będzie wodzić za nos niemal wszystkich bohaterów powieści i nawet w dobroduszej i – jak by się zdawało – niewinnej Zosi wywoła uległy, dziewczynkowaty podziw, w któ-

²⁷ S. I. Witkiewicz, op. cit., s. 42.

²⁸ Ibidem, s. 26.

rego porywie ta ostatnia odda się jej „zupełnie jak mężczyźnie” i pocałuje ją „w same usta, z boku trochę i od dołu”²⁹. Jednak nawet Hela Bertz, mimo wręcz nieograniczonej perwersyjnej wyobraźni erotycznej, nie znajdzie sposobu na pokonanie nienasycenia. Absolutne podporządkowanie pokrętnemu i niezrozumiałemu, nigdy prawie niegasnącemu pożądaniu, mające znamiona wręcz masochistycznego udręczenia, zdaniem Tomasza Bocheńskiego wynika z faktu, iż w świecie Witkacego cały kosmos „jawi się jako monstualny mechanizm erotyczny, w którym odbywa się gigantyczny akt wpadania «wyrostków» w niezliczone «szczeliny»”³⁰. Przy czym erotyzm pozostaje w *Pożegnaniu jesieni* na usługach gry o dominację nad drugim człowiekiem – nie tylko płciową, ale wręcz metafizyczną. Inaczej dzieje się u Gombrowicza, który fascynacje fizycznością, jakich doznaje Witold, wpisuje w skądinąd naturalny proces dochodzenia do poznania rzeczywistości. Usta Katasi, które bohater opisuje na początku powieści, również kierują w stronę lubieżności, ale raczej czysto potencjalnej, prowokują rozważania o erotyzmie w szerszym znaczeniu, który w systemie przekonań głównego bohatera może stanowić jeden z wielu kluczy do poznania rzeczywistości.

Usta miała z jednej strony jak gdyby nadcięte i to ich przedłużenie, o odrobinę, o milimetr, powodowało wywinięcie wargi górnej, uskakujące, czy wyslizgujące się, prawie jak płaz, ta zaś oślizgłość uboczna, umykająca, odstręczała zimnem płazowatym, żabim, a jednak mnie z miejsca rozgrzała i rozpałała będąc ciemnym przejściem, wiodącym do grzechu z nią płciowego, śliskiego i śluzowatego³¹.

Niepokojąca, a jednocześnie podniecająca myśl o ukrytej perwersji zezspearowanej służącej, jej „wywichnięta rozwiązłość, umyk w świństwo” jest dla Witolda tym bardziej kusząca, iż potęguje ją kontrast z nieskazitelnością „świeżego rozchylenia dziewiczego stulenia wargowego”³² Leny Wojtysówny. Dopiero potem, gdy bohater uświadomiony zostaje, że Lena jest mężatką, zatem obcy mężczyzna ma dostęp do „najtajniejszych stuleń tych ustek”³³, zmienia nieco stosunek do domniemanej niewinności Leny, jednak ciągle upatruje w niej symbol fascynującej kobiecości. Rozpoczyna tworzenie ciągu logicznego ust i tym tropem, zapoczątkowanym przez spotkanie Katasi i Leny, podąża w poszukiwaniu głębszego sensu. Momentem przełomowym staje się

²⁹ Ibidem, s. 109.

³⁰ Zob. T. Bocheński, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Łódź 1994, s. 113–114.

³¹ W. Gombrowicz, *Kosmos*, op. cit., s. 8.

³² Ibidem, s. 16.

³³ Ibidem, s. 19.

odkrycie wiszącego po samobójstwie Ludwika, którego usta zamknięte na wieki nie tylko dają bohaterowi pośredni dostęp do ust Leny, ale także przedsmak poznania tajemnicy ostatecznej: „A tu po raz pierwszy zaglądałem śmierci ludzkiej w usta. W jamę ludzką ustną – powieszoną”³⁴. Symboliczny akt penetracji tychże zimnych ust owładniętych śmiercią, po którym nastąpił profanacyjny gwałt na księdzu, ma znamiona próby dotarcia do metafizycznej tajemnicy istnienia. Pomimo perwersyjności gestów można usprawiedliwić działania bohatera poszukiwaniem prawdy najgłębszej. Witold pożąda raczej intelektualnej kontroli nad rzeczywistością niż fizycznego doznania rozkoszy, przy czym oczywiście zapanowanie nad tym ostatnim okazuje się niemożliwe, co słusznie obserwuje Leon, demaskując niezręcznie skrywane pożądanie Witolda do Leny: „Ścichapęk! Panoczek sobie córę moją berg! Tajnusiumbergiem, lubusiumbergiem i chciałoby się panu kochasiowi wbembergować się jej pod spódniczkę w sam mariaż jako kochasiumberg numer jeden!”³⁵. Próba intelektualnego zdominowania seksualnej żądzy nie udaje się, ale pozwala uznać bohatera *Kosmosu* za realizację nowożytną koncepcji podmiotu, o którym pisze Michał Paweł Markowski, że odkrywszy swą nadrzędną pozycję w świecie, musiał na nowo zdefiniować swoje relacje z rzeczywistością³⁶.

Zdaniem Antoniego Libery w *Kosmosie* Gombrowicz wraca do problematyki, którą być może zajmował się w swojej pierwszej, zniszczonej powieści z roku 1926. Przemawia za tą tezą fakt usytuowania fabuły w realiach międzywojennego Zakopanego, przestrzeni odpowiedniej dla tak zwanych metafizycznych rozważań, którą pisarz znał przecież z autopsji³⁷. Co więcej, warto podkreślić, że Gombrowicz nieco przekornie sięga po Tatry w momencie, gdy te w literaturze polskiej prawie nie istnieją, a sposób ich konstrukcji każe do listy Form, branych przez pisarza na warsztat parodystyczny, dopisać jeszcze jedną: młodopolskie tatrzańskie *sacrum*, kompromitowane również na kartach *Pożegnania jesieni*. Tym bardziej kuszące wydaje się zatem porównywanie twórczości wariata zrozpaczonego, jak o Witkacym mówił autor *Kosmosu*, z wariatem zbuntowanym, jak mówił sam o sobie³⁸. Uchwycenie symetrii zachodzącej między dwiema analizowanymi tu powieściami wymaga podkreślenia kosmologicznej funkcji seksualności, jaką wykorzystują obaj pisarze. Mircea Eliade pisał, że aż do czasów współczesnych akt seksualny miał charakter hierofanicz-

³⁴ Ibidem, s. 70.

³⁵ Ibidem, s. 130.

³⁶ M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 291–292.

³⁷ Por. A. Libera, *Kosmos. Wizja życia – wizja wszechświata*, [w:] Gombrowicz i krytycy, op. cit., s. 397.

³⁸ Zob. A. Fiut, op. cit., s. 43.

ny, był środkiem poznania³⁹. Witkacy i Gombrowicz podejmują próbę powrotu do tej pierwotnej wartości erotycznych sił.

EROTICISM AND TATRAS. GOMBROWICZ'S *COSMOS* VS. WITKACY'S *FARAWELL TO AUTUMN*

The article is an attempt to read Witold Gombrowicz's *Cosmos* (1965) through the prism of the *Farewell to Autumn* (1927) of Stanisław Ignacy Witkiewicz. In both 20th century novels, the theme of a tour in the Tatras is used for similar purposes. Despite the fact that the Tatras as a specific place are not important, the significance of the mountain space in general cannot be denied. Gombrowicz and Witkacy, both somehow connected with Polish mountains, seem to parody the way of traveling in the interwar period as well as its narratives. These locations are for the characters as much a place to escape (from a dead cat and a revolution) as the background for events which bring important resolutions. The wild nature exacerbates hidden desires of the characters, and the perverse fascinations reach their culmination in the mountains still associated with the 19th century idea of *sacrum*.

Not only Gombrowicz situates a large part of the action of the *Cosmos* in Witkiewicz's epoch, he also equips the character of Lena in the erotic attribute of Hela Bertz – the „bare legs” of both tempting and somewhat demonic Helens play an extremely important role in novels' plots as well as their mouths symbolically associated with erotic domination. This article analyses similarities between the two novels such as resemblance in the construction of certain characters (Atanazy and Witold, Hela and Lena), similar motifs (profane pilgrimage, infidelity, desire) as well as eroticism and its connection to metaphysical search and desire to reach the deepest mystery of existence.

BIBLIOGRAFIA

– PODMIOTOWA

1. Gombrowicz W., *Kosmos*, Kraków 2012.
2. Witkiewicz S. I., *Pożegnanie jesieni*, Warszawa 1990.

– PRZEDMIOTOWA

1. Bartoszyński K., *Lektury Kosmosu*, [w:] W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1994.
2. Błoński J., *Gombrowicz i krytycy*, opr. Z. Łapiński, Kraków 1984.

³⁹ Por. M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, opr. M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 23.

3. Bocheński T., *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków 2005.
4. Bocheński T., *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Łódź 1994.
5. Bolecki W., *Szaleństwo ludzi zdrowych czyli ładne samobójstwo*, [w:] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni. Powieść*, Kraków 1997.
6. Breza T., *Jak pojawili się Witold i Bruno*, [w:] idem, *Nelly. O kolegach i o sobie*, Warszawa 1970.
7. Chałubiński T., *Sześć dni w Tatrach. Wycieczka bez programu*, opr. R. Hennel, W. A. Wójcik, wstęp: J. Kolbuszewski, Kraków 1976.
8. Fiut A., *Ani „zachód”, ani „wschód”*, [w:] idem, *Być (albo nie być) Środkowo-europejczykiem*, Kraków 1999.
9. Eliade M., *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, opr. M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974.
10. Gombrowicz W., *Niedole zakopiańskie*, [w:] *Kpiarze pod Giewontem*, oprac. R. Hennel, Warszawa 1987.
11. Gombrowicz W., *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne 1963–1969*, Kraków 1997.
12. Jarzębski J., *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków 2000.
13. Kępiński T., *Witold Gombrowicz. Studium portretowe drugie*, Warszawa 1992.
14. Kochanowski M., *Powieści Witkacego wobec schematów powieści fabularnej*, Białystok 2007.
15. Libera A., *Kosmos. Wizja życia – wizja wszechświata*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, opr. Z. Łapiński, Kraków 1984.
16. Margański J., *Geografia pragnień. Opowieść o Gombrowiczu*, Kraków 2005.
17. Markowski M. P., *Polska literatura nowoczesna Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
18. Niewiadomski A., *Dlaczego Lena nie została powieszona? Kosmos jako korektura Nienasycenia*, [w:] *Witold Gombrowicz nasz współczesny. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w stulecie urodzin pisarza. Uniwersytet Jagielloński – Kraków, 22–27 marca 2004*, red. J. Jarzębski, Kraków 2010.
19. Stala K., *Wolność od... czy wolność do...? O idei wolności w twórczości Witolda Gombrowicza*, [w:] *Witold Gombrowicz nasz współczesny. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w stulecie urodzin pisarza. Uniwersytet Jagielloński – Kraków, 22–27 marca 2004*, red. J. Jarzębski, Kraków 2010.
20. Wiedemann A., *Wycieczka w góry. Przyczynek do badań nad Kosmosem*, [w:] *Góry – literatura – kultura*, T. 3, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1998.

JADWIGA ROMANOWSKA
(UNIwersytet Jagielloński)

TRANSKULTUROWOŚĆ CZY TRANKULTURACJA? O PERYPETIACH PEWNEGO BARDZO MODNEGO TERMINU

Termin będący przedmiotem niniejszej pracy stał się w ostatnich latach nadzwyczaj popularny. Jest to jedno ze sztandarowych pojęć pojawiających się przy okazji podejmowania kwestii związanych z globalizacją, szczególnie gdy chodzi o jej kulturowy wymiar. Pomimo jednak powszechnego występowania tego pojęcia w dyskusjach prowadzonych przez przedstawicieli szeroko pojętych nauk o kulturze jego pole semantyczne jest nadal istotnie niedookreślone. Budzi w związku z tym wiele kontrowersji. Pojawiają się także głosy twierdzące, że wprowadzanie tego terminu powoduje jedynie niepotrzebne mnożenie bytów. Na polskim gruncie termin, o którym mowa, nastrocza problemów już w samej kwestii nazewnictwa. W polskiej literaturze przedmiotu można bowiem spotkać dwie formy tłumaczenia tego terminu: „transkulturowość” i „transkulturowość”.

Termin tłumaczony na język polski jako „transkulturowość”¹(hiszp. *transcul-*

¹ Por. B. Malinowski, *Kubański kontrapunkt: tytoń i cukier*, tłum. B. Chlebowicz, [w:] idem, *Dziela. Ekonomia meksykańskiego systemu targowego*, t. 13, Warszawa 2004, s. 443–451. Praca ta, zawarta w zbiorze dzieł Bronisława Malinowskiego, pierwotnie była wstępem do książki Fernanda Ortiza. Tłumacz wstępu posłużył się tu pojęciem „transkulturowość”. Natomiast używane przez drugiego wielkiego teoretyka tego zagadnienia – Wolfganga Welscha – pojęcie *transculturality* przetłumaczone zostało na język polski jako „transkulturowość” (por. W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, tłum. K. Wilkoszewska, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004). Zdecydowałam się używać obu terminów, trzymając się sposobu tłumaczenia, który jest najbliższy autorowi, na którego w danej chwili się powołuję. Jeśli zaś chodzi o literaturę hiszpańskojęzyczną, którą przywołuję w tej pracy, rzeczony termin tłumaczę jako „transkulturowość”, trzymając się tłumaczenia

turación) ukuł w 1940 roku kubański antropolog, etnograf, historyk i muzykolog – Fernando Ortiz². Po raz pierwszy użył go niejako „oficjalnie” w swojej książce *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Książkę tę wstępem opatrzył Bronisław Malinowski, dając terminowi „transkultuacja” swoje naukowe „błogosławieństwo”³. Wprowadzenie Malinowskiego przełożono na język polski, w nim zaś znalazło się tłumaczenie pojęcia stworzonego przez Ortiza jako „transkultuacja”. We wstępie tym Malinowski wyraża się niezwykle entuzjastycznie na temat nowo poznanego neologizmu, obiecując Ortizowi jego popularyzację⁴.

Pojęcie „transkultuacji” w ujęciu Ortiza miało zastąpić terminy takie jak: „dyfuzja”, „akultuacja”, „migracja” lub „osmoza kultury”, a także „wymiana kulturowa”, które są jego zdaniem nie dość precyzyjne⁵. Ortiz w swoim dziele *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* wprowadza termin „transkultuacja” jako ten, który w jego opinii najlepiej obrazuje zmiany kulturowe zachodzące na Kubie od momentu jej odkrycia przez pierwszych kolonizatorów z Półwyspu Iberyjskiego aż do czasów jemu współczesnych. Badacz wyróżnia konkretne fazy procesu transkultuacji. Na początku następuje faza, którą można określić mianem „częściowej dekulturacji” czy też „dekulturacji” (*parcial desculturación* lub *exculturación*). Należy rozumieć ją jako stratę czy też wykorzenienie pewnych elementów z każdej z kultur stanowiące etap procesu transkultuacji. Są to oczywiście elementy będące częściami rzeczonych kultur sprzed zaistnienia kontaktu międzykulturowego. Równocześnie następuje tworzenie się nowych zjawisk kulturowych, nowych znaczeń i form – „neokulturyzacja” (*neoculturización*). To, co powstaje ze spotkania obu (czy też większej liczby) kultur, zawsze posiada pewne elementy obu (lub więcej) kultur, ale jest także częściowo różne od nich, posiada sobie tylko właściwy nowy rys⁶.

Bronisław Malinowski we wstępie do pracy Ortiza popiera badacza w krytyce terminu „akultuacja”. Uznaje to pojęcie za nacechowane etnocentryzmem, narzucające wyższość kultury, do której dana kultura ma się dostosować

związanego bezpośrednio z twórcą pojęcia. Jest on bowiem zawsze uwzględniany przez hiszpańskojęzycznych naukowców. Nie można powiedzieć tego samego o naukowcach niehiszpańskojęzycznych. Konfuzja wywołana opisywanym przeze mnie terminem wynika najpewniej z faktu, iż dzieło Ortiza jest słabo znane wśród naukowców niewładających językiem hiszpańskim.

² F. Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Madrid 2002, s. 254.

³ Zanim jednak została opublikowana książka Ortiza, pojęcie „transkultuacji” pojawiło się w korespondencji obu badaczy, a także podczas ich pierwszego spotkania w 1939 roku.

⁴ B. Malinowski, *Introducción*, [w:] idem, op. cit., s. 123–133.

⁵ Ibidem, s. 124.

⁶ F. Ortiz, op. cit., s. 260.

wać. Natomiast termin „transkultuacja” w opinii Malinowskiego pozbawiony jest moralnego obciążenia. Obie kultury, będące jego przedmiotami, na równych prawach wnoszą swój aktywny udział w wymianie kulturowej. Malinowski pisze:

Każda [...] transkultuacja jest procesem, w którym coś jest zawsze dawane w zamian za to, co się otrzymuje: system „daj i weź”. To proces, w którym obie strony równania się zmieniają, proces, z którego powstaje nowa rzeczywistość, zmieniona i złożona rzeczywistość, która nie jest mechanicznym zbiorem cech, ani nawet mozaiką, ale nowym zjawiskiem, oryginalnym i niezależnym⁷.

Mario Santí, badacz kultury iberoamerykańskiej, we wstępie do dzieła Ortiza z 2002 roku zauważa, iż proces transkultuacji można porównać z kubańskim rozumieniem pojęcia kontrapunktu. W kubańskiej muzyce ludowej kontrapunkt to wymiana zdań dwóch lub więcej osób. Według Santiego proces transkultuacji jest taką właśnie wymianą zdań⁸. Santí jest także tym, który zwraca uwagę na fakt, iż ukuty przez Ortiza i „pobłogosławiony” przez Malinowskiego termin spotkał się również z krytyką. Badaczem, który dyskutował z Ortizem o słuszności wprowadzania nowego terminu, był Melville Herskovits. Herskovits jako jeden z twórców (obok Lintona i Redfielda) pojęcia „akulturacja” bronił go przed krytyką ojca funkcjonalizmu i jego ucznia. Za akulturację w rozumieniu Herskovitsa uznaje się ogół zjawisk powstałych w wyniku ciągłego kontaktu bezpośredniego grup kulturowych, które prowadzą do zmian we wzorach kulturowych obu grup⁹. Santí zauważa, że takie rozumienie pojęcia „akulturacja” nie obciąża go etnocentryzmem, o który oskarżał je zarówno Malinowski, jak i Ortiz. Pola znaczeniowe obu pojęć w dużym stopniu się także pokrywały. Ortiz zarzucał jednak pojęciu akulturacji nieprecyzyjność. Dyskusja trzech naukowców była także wpisana w szerszy kontekst sporu między dwiema szkołami antropologicznymi – brytyjską i amerykańską, zatem obustronna krytyka miała podłoże poniekąd ideologiczne, związane z przyjętymi przez obie szkoły metodologiami względem badania „ludów pierwotnych”. Spór dotyczył między innymi udziału historii tych ludów w badaniach antropologicznych, co szkoła brytyjska odrzucała¹⁰. Kością niezgody stała się również kwestia etyki zawodowej antropologów, którzy musieli odnaleźć się między badanymi przez siebie grupami rdzennymi a władzami kolonialnymi sprawującymi rządy na terenach przez ludność rdzenną

⁷ Cyt. za: B. Malinowski, *Kubański kontrapunkt; tytoń i cukier*, op. cit., s. 445.

⁸ M. Santí, *Introducción*, [w:] F. Ortiz, op. cit., s. 98.

⁹ Ibidem, s. 85.

¹⁰ Ibidem, s. 87.

zamieszkałymi. Malinowski jako jeden z twórców funkcjonalizmu nie mógł zatem uznać terminu „akulturacja”, gdyż byłoby to równoznaczne z przyznaniem racji szkole amerykańskiej. W tym kontekście można stwierdzić, że pojawienie się zgrabnego neologizmu autorstwa kubańskiego nacjonalisty było dla Malinowskiego niezwykle wygodne. Zapewne dlatego tak zagorzale zapewniał kubańskiego uczzonego o swoim poparciu¹¹.

Bez jednoznacznej odpowiedzi pozostaje pytanie, dlaczego przez tyle lat termin, którego „ojcem chrzestnym” był jeden z twórców funkcjonalizmu, pozostawał niejako w ukryciu. Odpowiedzią może być fakt, iż Malinowski zmarł w 1941 roku – rok po publikacji pierwszego wydania *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Badacz nie zdążył zatem rozpropagować pojęcia „transkulturacja” w naukowym dyskursie.

Można stwierdzić, że termin „transkulturacja” długo „nie miał naukowego szczęścia”. Hiszpańskojęzyczni antropologowie przez długi czas także niezbyt chętnie używali tego pojęcia, na gruncie języka portugalskiego zaś zdecydowanie bardziej przyjęła się niesławna „akulturacja”¹².

„Transkulturacja” zaczęła zdobywać popularność głównie w okołokolonialnym iberoamerykańskim dyskursie. Już w 1944 roku Mariano Picón Salas w swojej książce *De la conquista a la independencia* posłużył się za Ortizem określeniem „transkulturacja” w odniesieniu do procesu transplantacji kultury europejskiej na grunt Ameryki Łacińskiej¹³.

Gdy chodzi o pole studiów kulturowych, nie można pominąć nazwiska Angela Ramy, urugwajskiego krytyka literackiego¹⁴. Rama najpierw w 1971 roku, a następnie w 1982 roku zastosował ten termin w odniesieniu do procesów transformacji kulturowej w tekstach i tradycjach narracyjnych jako sposób na złagodzenie efektów ubocznych modernizacji¹⁵. Wychodząc od schematu transkulturacji stworzonego przez Ortiza, wykreował, w opozycji do nurtu regionalizmu, swój własny schemat procesu transkulturacji narracyjnej (*transculturación narrativa*), której najważniejszym aspektem była tak zwana kulturowa plastyczność (*plasticidad cultural*)¹⁶. Proces transkulturacji według urugwajskiego badacza dzieli się na cztery etapy. Pierwszym z nich jest „strata” – czę-

¹¹ Ibidem, s. 89.

¹² M. Santí, op. cit., s. 92.

¹³ D. Sobrevilla, *Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina*, „Revista de Crítica Literaria Latinoamericana” 2001, nr 54, s. 22. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Transculturación%20y%20heterogeneidad.pdf>. [14.05.2013].

¹⁴ M. Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, Buenos Aires 2008.

¹⁵ D. Sobrevilla, op. cit., s. 22.

¹⁶ Ibidem, s. 23.

ściowa dekulturacja (*parcial deculturación*), spowodowana przez spotkanie (czy też zderzenie) z inną kulturą. Powoduje ona, że pewne elementy kultury zostają wyparte, by zrobić miejsce nowym. Kolejny etap to „selekcja wewnętrzna” (*selección interna*), której podlegają elementy kultury rdzennej oraz obcej. Dalej może nastąpić „ponowne odkrycie” (*redescubrimiento*) elementów do tej pory marginalnych dla kultury rdzennej i przeniesienie ich do centrum danej kultury. Ostatnim już etapem jest „inkorporacja” (*incorporación*) elementów kultury obcej¹⁷. Jak zauważa David Sobrevilla, Rama odnosi proces transkultuacji do trzech podstawowych kategorii aplikowalnych do literatury: języka, struktury literackiej oraz wyobraźni społecznej¹⁸. Jakkolwiek swoją analizę Rama opiera na przykładach dzieł literackich, sugeruje jednak, że można tę operację przenieść na kulturę w ogóle. Teoria Ramy spotkała się z powszechną krytyką, która jednak nie miała związku z samym pojęciem transkultuacji, lecz raczej z aplikowaniem go do badań nad literaturą iberoamerykańską w aspekcie postkolonialnym¹⁹.

Na gruncie nauki europejskiej pojęcie „transkultuacji” odrodziło się – można nawet zaryzykować stwierdzenie, że pojawiło się (ale już w formie tłumaczonej na język polski jako „transkulturowość”) – za sprawą niemieckiego filozofa i historyka sztuki Wolfganga Welscha. Zagadkową kwestią jest fakt, że Welsch w swoich pismach w żadnym miejscu nie odwołuje się do nazwiska Ortiza jako twórcy samego pojęcia „transkultuacji”²⁰. Wynika to zapewne z faktu, iż niemiecki uczyony nie miał okazji zetknąć się z tekstem Ortiza.

Welsch przenosi termin „transkulturowość” na grunt estetyki²¹. W swoich rozważaniach wychodzi od krytyki herderowskiego ujęcia kultury jako homogenicznej całości rozumianej zazwyczaj jako kultura narodowa. Zauważa, że zjawisko przenikania się kultur nie jest zjawiskiem nowym, a jedynie rozgrywa się na większą skalę niż w przeszłości²². Pogląd taki doskonale wpisuje się

¹⁷ M. Rama, op. cit., s. 46–49.

¹⁸ D. Sobrevilla, op. cit., s. 23.

¹⁹ Por. N. Larsen, *Magical Realism Revised: From Transubstantiation to Transculturation*, Minnesota 1990; A. Cornejo Polar, *Mestizaje, transcultración, heterogeneidad*, Lima 1994; F. Schmidt, *¿Literaturasheterogéneas o literatura de la transcultración?*, 1995; A. Trigo, *De la transcultración (a/en) lotransnacional*, Lima–Berkeley 1994.

²⁰ W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004, s. 31.

²¹ Warto w tym miejscu zauważyć, że na gruncie polskim zagadnienia estetyki transkulturowej cieszą się coraz większym zainteresowaniem. Fakt ten potwierdzają pionierskie w tej materii zajęcia z estetyki transkulturowej prowadzone w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji na Uniwersytecie Jagiellońskim.

²² Ibidem, s. 33.

w twierdzenie Chrisa Barkera: „Kultury nie są czyste, autentyczne i ograniczone lokalnie. Stanowią one synkretyczne i hybrydyzowane wytwory interakcji w przestrzeni”²³.

W odniesieniu do zagadnień globalizacji i jej wpływu na tożsamość jednostki Welsch twierdzi, iż

[...] transkulturowość istnieje nie tylko na makropoziomie całych społeczności, ale sięga też mikropoziomu tożsamości indywidualnej [...]. Ludzkie tożsamości, [...] zostały ukształtowane przez więcej niż jedną kulturę. Nie tylko społeczności, ale i ludzie są wielokulturowi²⁴.

Co ważne, Welsch uważa, że procesy transkulturowości co prawda sprawiają, że jednostki bardzo różnią się od siebie, jednak zawsze kształtują je pewne wspólne dla wielu kultur elementy. Z tego powodu jednostki o tożsamości transkulturowej są bardziej otwarte na rozumienie „innych” oraz na obustronną wymianę poglądów niż tak zwane jednostki monokulturowe²⁵. Według badacza, w dobie globalizacji mechanizmy różnicowania również się komplikują – zachodzą wedle *stricte* kulturowych procesów wymiany (nie kształtują już ich ani geograficzne, ani narodowe czynniki). Welsch uważa, że najbardziej aktualną wizją kultur jest obraz sieci – sieci kulturowych. Dzisiejsze kultury są ze sobą powiązane, niejako splecione. Kulturowe sieci mają obejmować to, co globalne i lokalne, to, co uniwersalne i partykularne²⁶. Badacz stwierdza także, że dzisiejsze kultury ulegają procesom hybrydyzacji: „Dla każdej kultury wszystkie inne kultury stopniowo stały się wewnętrznymi treściami albo ich satelitami”²⁷. W odniesieniu zaś do tożsamości Welsch stwierdza: „zarówno w skali makro, jak i mikro musi ukształtować się nowy typ tożsamości”²⁸. Dzieje się tak, gdyż międzykulturowe różnice zamieniają się w różnice między transkulturowymi sieciami. Zatem każdy nowy rodzaj tożsamości wyrasta z transkulturowych korzeni i cechuje się transkulturowym krojem.

W swoich rozważaniach badacz proponuje, by terminem „transkulturowość” zastąpić pojęcia takie jak „wielokulturowość” i „interkulturowość”, które jego zdaniem nie dość dobrze opisują zachodzące obecnie zjawiska kul-

²³ Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków 2005, s. 47.

²⁴ W. Welsch, op. cit., s. 34–35.

²⁵ Ibidem, s. 35.

²⁶ Za: M. Biernacka, *Hiszpania wielokulturowa. Problemy z odmiennością*, Warszawa 2012, s. 45.

²⁷ Cyt. za: W. Welsch, op. cit., s. 205.

²⁸ Cyt. za: ibidem s. 34.

turowe²⁹. Welsch zauważa także, że obecnie nie istnieje już coś, co można nazwać „absolutną obcością”³⁰.

Zarówno w przypadku teorii wielokulturowości, jak i interkulturowości największym według badacza problemem jest fakt, iż wychodzą one od tradycyjnego, bliskiego herderowskiemu, ujęcia terminu kultury jako całości, swego rodzaju „kuli”. Konkretne kultury-kule mogą się jedynie ze sobą zderzać, nigdy przenikać. Dlatego właśnie teorie wielokulturowości i interkulturowości nie są w stanie rozwiązać problemów dotyczących braku tolerancji, akceptacji i zrozumienia „innego”. Koncepty te według Welscha stawiają oraz podtrzymują bariery między różnymi kulturami, uważając je za swoje fundamenty. Za przykład badacz stawia tu problem gettoizacji i fundamentalizmu kulturowego w USA³¹.

Welschowskie ujęcie terminu „transkulturowości” cieszy się w szeroko pojętych naukach o kulturze chyba największą popularnością. Wydaje się także, że niemiecki naukowiec jest często mylnie uważany za twórcę tego pojęcia.

Na gruncie polskim Ewa Rewers w tekście *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-ponowoczesnej* zestawia pojęcie „transkulturowość” z terminem „globalność”³². Używaną przez siebie definicję transkulturowości badaczka czerpie właśnie od Wolfganga Welscha. Porównując wymienione wcześniej pojęcie z globalnością, kulturoznawczyni nie twierdzi, że pojęcia te znajdują się na dwóch przeciwnych krańcach wielokulturowego dyskursu. Skłania się jednak ku uznaniu transkulturowości za termin bardziej „obiecujący”. Zwraca ona uwagę na fakt, iż podejście transkulturowe, wykorzystujące dyskursy postkolonialne, analizujące wiele różnych poziomów hybrydyzacji kultur, może w lepszy sposób przyczynić się do zrozumienia procesów zachodzących w post-ponowoczesnym świecie niż dychotomie: globalizacja – globalizacja i homogenizacja – heterogenizacja³³.

Zagadnienie transkulturowości w obrębie kultury symbolicznej porusza Teresa Kostyrko. Definiuje je ona jako „cechę procesów historyczno-społecznych i zjawisk, których skutkiem jest przeniesienie wartości właściwych określonej kulturze na grunt innej kultury, która zdolna jest do zrozumienia i adaptowania owych wartości”³⁴. Kostyrko nie utożsamia tego procesu z komunikacją mię-

²⁹ Idem, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. R. Kubicki, Poznań 1998, s. 200.

³⁰ Ibidem, s. 205.

³¹ Ibidem, s. 201–202.

³² E. Rewers, *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-ponowoczesnej*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków 2004, s. 119.

³³ Ibidem, s. 138.

³⁴ Cyt. za: T. Kostyrko, „Transkulturowość” w ujęciu André Marlaux – przyczynek do pojmowania terminu, [w:] *Estetyka transkulturowa*, op. cit., s. 22.

dzykulturową, w której ważną funkcję pełni „zwrotność relacji komunikowania”. Badaczka uważa także, że proces transkulturowości może być procesem niezamierzonym³⁵. Kostyrko stwierdza dalej, że w tym procesie mogą zetknąć się dwie niezwykle odmienne od siebie kultury, powodując powstanie tak zwanej trzeciej kultury. Owa trzecia kultura miałaby zawierać „nowe wartości wytworzone w wyniku owego spotkania ze sobą kultur różniących się pod względem wspomnianych konstytuujących je reguł”³⁶. Takie rozumienie procesu transkulturowości jest w dużej mierze zbieżne z ujęciem Fernanda Ortiza.

Dick Hoerder, proponując stworzenie „Transkulturowych Studiów Społecznych” (Transcultural Societal Studies) oraz zestawiając termin „transkulturowość” z „transnarodowością” i „transregionalizmem”, stwierdza, że za transkulturowość uważać można praktyki życia w dwóch lub większej ilości kultur oraz towarzyszący temu proces tworzenia się transkulturowej przestrzeni. Strategiczną transkulturową kompetencją jest umiejętność konceptualizacji projektu – życia w kulturowo różnych kontekstach i wyborów dokonywanych między nimi, czyli tego, co można byłoby nazwać procesem negocjacji³⁷. Bezustanne interakcje w obrębie transkulturowych stylów życia będą doprowadzały do zmian w obrębie tej „transkulturowej kultury”, która znajduje się, można by rzec, w ciągłej fazie przejścia. Transcultural Societal Studies miałyby cechować się interdyscyplinarnym podejściem do badania kultury. Podejściem poniekąd nieuniknionym, gdyż jak pisze Hoerder, transkulturowość jako skutek migracji i kontaktu z „Innym” stała się naszą codziennością³⁸.

Zjawisko transkulturacji³⁹ utożsamia się także z każdym procesem dyfuzji pomiędzy pewnymi kulturami, „który implikuje zmiany formalne, semantyczne i funkcjonalne w każdym aspekcie, który rozlewa się na każdy element konstytutywny i dynamikę wewnętrzną uwikłanych w ten proces kultur”⁴⁰. Autor tej definicji – Joseph Martí – kładzie duży nacisk na fakt, że w transkulturowym dyskursie nigdy nie należy mówić o procesie mieszania się kultur – ca-

³⁵ Ibidem.

³⁶ Cyt. za: ibidem.

³⁷ D. Hoerder, *Historians and Their Data: The Complex Shift from Nation-State Approaches to the Study of People's Transcultural Lives*, „Journal of American Ethnic History” 2006, nr 4. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.jstor.org/stable/27501745> [9.04.2012].

³⁸ Ibidem, s. 93.

³⁹ Ze względu na fakt, że autor tej definicji posługuje się terminem identycznym z tym używanym w języku hiszpańskim przez Ortiza i Malinowskiego – *transculturación*, w tym wypadku używam tłumaczenia „transkultuacja”.

⁴⁰ J. Martí, *Transculturación, globalización y músicas de hoy*, *Trans. Revista Transcultural de Música*, 2004, nr 8. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.sibetrans.com/trans/a188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy> [12.05.2013].

łości, kultur narodowych, gdyż w takim wypadku zawsze wychodzi się od redukcjonistycznego założenia etnocentryzmu⁴¹. Proponuje on zatem zawsze mówić o kulturach, które posiadają strukturę sieci (sieci kulturowe – *entramados culturales*), cechujących się własną dynamiką wewnętrzną⁴². Taka koncepcja bezpośrednio odwoływałaby się do koncepcji Welscha, choć Martí zdaje się nie znać teorii niemieckiego teoretyka postmodernizmu.

Martí w swojej pracy porusza także kwestię współzawodnictwa terminów „akulturacji” i „transkultuacji”. Wedle badacza proces akulturacji tym różni się od procesu transkultuacji, że odnosi się jedynie do kontaktu zamkniętych kultur-całości, nie zaś kultur uwikłanych w kulturowe sieci⁴³. W dzisiejszym zglobalizowanym świecie termin „akulturacja” zdaje się być zatem terminem przestarzałym, niesprawdzającym się w obecnej rzeczywistości, w której praktycznie nie istnieją odizolowane od innych kultury.

Pojęcie „transkulturowości” czy też „transkultuacji” budzi niemałe emocje już od momentu swojego powstania. Z jednej strony utożsamiane, z drugiej zaś przeciwstawiane pojęciu akulturacji, zyskało ono równie wielu zwolenników, co przeciwników. W literaturze przedmiotu częściej można spotkać się ze studiami konkretnych przypadków odniesionymi do tego pojęcia niż z próbami tworzenia teorii. Zapewne największym problemem, z powodu którego transkulturowość nie doczekała się jeszcze rozbudowanej teorii (lub wielu rozbudowanych teorii), jest fakt, iż badacze z różnych kręgów językowych zdają się nie znać podstawowych dzieł dotyczących tego zagadnienia napisanych w językach dla nich obcych. Jest to o tyle zaskakujące, że w dobie powszechności dostępu do Internetu, a co za tym idzie w dobie digitalizacji coraz większej ilości tekstów naukowych, łatwiej dotrzeć do interesujących nas zagadnień.

Pośród wszystkich podejść do tego terminu można znaleźć pewne punkty wspólne, które mogą stanowić podwaliny rozbudowanej definicji tego pojęcia. Na podstawie literatury przedmiotu pokusić się można o ogólną charakterystykę transkulturowości *vel* transkultuacji. Termin ten zatem miałby być stosowany zawsze wtedy, gdy wychodzi się od pewnego konkretnego rozumienia pojęcia kultury. Kultura w tym ujęciu nie może być uznawana za zamkniętą całość, lecz za sieć, a raczej sieci, w które uwikłane są dzisiejsze społeczeństwa na makro-, zaś jednostki na mikropoziomie. Kolejnym istotnym założeniem jest stwierdzenie, iż wchodzące ze sobą w interakcje elementy kulturowych sieci niejako przenikają się. Proces tego przenikania można podzielić na kilka etapów wyszczególnianych zarówno przez Ortiza, jaki i Ramę⁴⁴. Byłyby to

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Co prawda obaj badacze, opisując mechanizmy transkultuacji, odwołują się

zatem: dekulturacja elementów z jakichś powodów nieprzystających do nowej rzeczywistości, inkorporacja elementów nowych, a także neokulturyzacja, czyli wytworzenie się zupełnie nowych kulturowych jakości, powstałych ze zmieszania się „starych” i „nowych” elementów kultur ulegających procesowi transkultuacji. Operując terminologią używaną przez Teresę Kostyrko, można rzec, iż w wyniku tego procesu powstaje „trzecia kultura”, będąca nową jakością, posiadająca elementy wszystkich kultur uczestniczących w procesie wymiany kulturowej, ale także zupełnie nowe cechy dystynktywne. Otwarte pozostają pytania: „jak daleko może zajść taki proces?”, „do jakich kulturowych hybryd może doprowadzić?”. Odpowiedź na pewno nie jest prosta. Można zastanawiać się nad nią, obserwując zmiany zachodzące we współczesnej kulturze. Z pewnością nie są one tylko jednokierunkowe – w stronę jednej, globalnej, transkulturowej kultury. Równolegle bowiem do procesów transkultuacji zachodzą procesy jej przeciwne, takie jak regionalizacja czy globalizacja. Nie wszystkie zaś kultury są w równym stopniu podatne na zmiany, niektóre skłaniają się ku homogeniczności, jakkolwiek trudnej w utrzymaniu.

Opisane wcześniej punkty wspólne różnych definicji pojęcia „transkulturowości”/„transkultuacji” mogą stanowić bazę dla bardziej rozbudowanej teorii. Rozbieżności zaś pozwolą na kreatywną debatę, która wśród zainteresowanych tematem może rozbudzić ciekawość do zgłębiania coraz to nowych pól badawczych, co także przyczyni się do rozwoju transkulturowego dyskursu.

TRANSKULTUROWOŚĆ OR TRANSKULTURACJA (TRANSCULTURALITY)? ON THE HISTORY OF A VERY FAMED CONCEPT

The purpose of this paper is to present the history and definitions of the term transculturality. Although the concept of transculturality fits perfectly into the postmodern, culture discourse, its semantic field is still very inprecize. That is why in this short text I intent to compile the most important scientific definitions of this term and try to explain why they aren't well known in scientific cultural discourse causing a lot of misunderstandings. At the end I try to create a list of the most common characteristics of the term of transculturality, which can be a introduction to create a larger theory of this term.

raczej do kontaktu dwóch kultur, jednak wydaje się zasadne, by taki proces odnieść do obecnych realiów, w których relacje między kulturami to Welschowskie relacje między kulturowymi sieciami.

BIBLIOGRAFIA

1. Barker Ch., *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków 2005.
2. Biernacka M., *Hiszpania wielokulturowa. Problemy z odmiennością*, Warszawa 2012.
3. Hoerder D., *Historians and Their Data: The Complex Shift from Nation-State Approaches to the Study of People's Transcultural Lives*, „Journal of American Ethnic History” 2006, nr 4. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.jstor.org/stable/27501745> [9.04.2012].
4. Kostyrko T., „Transkulturowość” w ujęciu André Marlaux – przyczynek do pojmowania terminu, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004.
5. Malinowski B., *Kubański kontrapunkt; tytoń i cukier*, tłum. B. Chlebowski, [w:] idem, *Dziela. Ekonomia meksykańskiego systemu targowego*, t. 13, Warszawa 2004.
6. Marti J., *Transculturación, globalización y músicas de hoy*, *Trans. Revista Transcultural de Música*, 2004, nr 8. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.sibetrans.com/trans/a188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy> [12.05.2013].
7. Ortiz F., *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Madrid 2002.
8. Rama M., *Transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo XXI*, Buenos Aires 2008.
9. Rewers E., *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-ponowoczesnej*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków 2004.
10. Sobrevilla D., *Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina*, „Revista de Crítica Literaria Latinoamericana” 2001, nr 54. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.insumisos.com/lecturas/insumisos/Transculturacion%20y%20heterogeneidad.pdf>, [14.05.2013].
11. Welsch W., *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. R. Kubicki, Poznań 1998.
12. Welsch W., *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004.

GABRIELA DUDEK
(UNIwersytet Jagielloński)

PERSWAZJA W UJĘCIU POLSKICH I ROSYJSKICH JĘZYKOZNAWCÓW. PRZEGLĄD STANOWISK

Zagadnienia perswazji stanowią modny kierunek badań naukowych. Wśród językoznawców nie ma jednak zgody co do zakresu ukazanego fenomenu. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie sposobów rozumienia perswazji w polskiej i rosyjskiej lingwistyce.

W ostatnich latach perswazja zyskała niezmierną popularność jako przedmiot badań¹. Jest ona złożonym zagadnieniem rozpatrywanym na gruncie wielu nauk, głównie socjologii² i psychologii³. Stała się także przedmiotem

¹ M. Tokarz, *Argumentacja. Perswazja. Manipulacja. Wykłady z teorii komunikacji*, Gdańsk 2006, s. 219.

² W socjologii perswazja jest definiowana na przykład jako „proces świadomego wpływu na zmianę poglądów, przekonań, postaw innych osób. Perswazja wyklucza stosowanie przemocy (albo grożenie przemocą) lub skłanianie do przyjęcia innej postawy wskutek zaoferowania jakiś dóbr, materialnych bądź pozamaterialnych. Perswazja to skłanianie do zmiany przekonań odwołujące się tylko do samego aktu perswazji i jego zawartości treściowej”. A. Mikusińska, *Socjologia. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 2008, s. 145.

³ Warto odnotować, iż J. Świątek rozpatruje perswazję jako problem przede wszystkim natury psychologicznej. Autor, dokonując przeglądu definicji perswazji, zaznacza, iż dane zagadnienie „odnosi się do procesu, określonych działań, aktu komunikacji, symbolicznych zachowań bądź też przekazu, których zasadniczym elementem jest (przeważnie) nie tyle określona obiektywnie istniejąca eksplicytna cecha (czy cechy), ile zakładany implicytny cel nadawcy polegający na wpłynięciu na odbiorcę, zmianie jego struktur poznawczych bądź wywołaniu określonych zachowań z jego strony”. J. Świątek, *Perswazja peryferyjna – kilka uwag na temat schematów pojęciowych w dyskursie reklamowym*, [w:] *Oblicza komunikacji I*, red. I. Kamińska-Szmaj, T. Piekot, M. Zaśko-Zielińska, Kraków 2006, s. 460–461.

dociekań językoznawczych, jednak mimo licznych i bogatych analiz nie wypracowano pełnej teorii perswazji ani też wyczerpującego opisu jej środków⁴. M. Grzelka zauważa, że podstawowym wyznacznikiem wskazanego zjawiska, wspólnym dla wszystkich definicji, jest „dążenie nadawcy do wywarcia wpływu na sposób postrzegania świata przez odbiorcę poprzez zmianę lub zmodyfikowanie jego postaw, poglądów, sądów, wierzeń, przekonań”⁵.

Dokładne objaśnienie perswazji znajdziemy w pracy W. Pisarka:

[...] [perswazja to] starania o wywarcie bez przymusu, za pomocą przekazów (słownych i pozasłownych) i zawartej w nich argumentacji (racjonalnej i emocjonalnej), stanowiącej wynik selekcji treści i form, wpływu na przekonania, opinie, postawy, nastroje, a co za tym idzie i na zachowania adresata/adresatów tych przekazów⁶.

Zbliżone ujęcie zostało zaprezentowane w pracy K. Szymanka:

[...] [perswazja to] świadome użycie znaków i symboli, a zwłaszcza pisanego i mówionego słowa, obrazu itp. w celu wywarcia wpływu na czyjeś przekonania, postawy i decyzje: zdobycia czyjeś akceptacji lub przynajmniej przychylności dla proponowanych poglądów, sposobu zachowania, decyzji⁷.

Z przytoczonych cytatów wynika, że perswazja jest zamierzonym zabiegiem, mającym na celu wywieranie wpływu na inne osoby przy pomocy przekazów werbalnych i/lub niewerbalnych. W przypadku działań słownych możemy mówić o tzw. perswazji językowej:

Perswazja językowa jest to działanie werbalne nadawcy [zauważone przez obserwatora], dążące do zmiany stanu mentalnego, postawy lub do pożądanego przez nadawcę działania odbiorcy⁸.

⁴ E. Laskowska, *O jednym z przejawów perswazji we współczesnym dyskursie politycznym*, [w:] *Język, historia, polityka. Prace Komisji Językoznawczej BTN*, t. XVII, red. E. Laskowska, M. Jaracz, Bydgoszcz 2007, s. 94.

⁵ M. Grzelka, *O autotematycznej perswazyjności tekstów odredakcyjnych*, [w:] *Mechanizmy perswazji i manipulacji*, red. G. Habrajska, A. Obrębska, Łódź 2007, s. 347.

⁶ W. Pisarek, *Perswazja – jak ją widzą, jak ją piszą*, [w:] *Język perswazji publicznej*, red. K. Mosiołek-Kłosińska, T. Zgółka, Poznań 2003, s. 15.

⁷ K. Szymanek, *Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny*, Warszawa 2001, s. 228.

⁸ E. Laskowska, *Dyskurs parlamentarny...*, op. cit., s. 46. E. Laskowska podkreśla, iż w komunikacji perswazyjnej występuje szczególny typ nadawcy – perswador, czyli ten, który stosuje perswazję (eadem, *O jednym z przejawów...*, op. cit., s. 93). W takim znaczeniu M. Tokarz z kolei używa leksemu *p e r s w a d e r* (M. Tokarz, op. cit., s. 201).

E. Laskowska poza perswazją umiejscawia proste nakłanianie, to jest niewymagające wzmocnienia przez przekonywanie czy odwoływanie się do emocji odbiorcy, oraz proste informowanie, które nie wchodzi w ciąg argumentacyjny. Według uczzonej koniec perswazji wyznacza przymus. Dwojakie cele perswazji Laskowska upatruje w oddziaływaniu na stan mentalny i postawę odbiorcy, które nazywa propagowaniem, oraz w skłanianiu do działania, czyli w agitacji⁹.

Warto dodać, iż w koncepcji M. Korolki propaganda i agitacja są przyjmowane za możliwe rodzaje perswazji, wyróżnione ze względu na cele perswazyjne¹⁰. Autor, określając używanie perswazji jako „syntez[y] intelektualnych, moralnych i emocjonalnych składników (elementów) mowy skierowanej do rozumu, woli i uczuć adresata”¹¹, dzieli perswazję na przekonującą, nakłaniającą (propagandę) i pobudzającą (agitację). Według Korolki perswazja przekonująca zakłada intelektualną aktywność odbiorcy oraz uczciwe intencje i zamiary nadawcy, podczas gdy perswazja nakłaniająca, czyli propaganda, może mieć charakter jawny lub ukryty, uczciwy lub nieuczciwy, szkodliwy lub nieszkodliwy i dąży przy tym do pozyskania szerokiej rzeszy zwolenników. Trzeci wymieniony rodzaj perswazji, to jest agitacja, jest oddziaływaniem doraźnym, opartym głównie na autorytatywnym przekonywaniu¹².

P. H. Lewiński natomiast definiuje perswazję jako:

[...] usiłowanie uzyskania realnego wpływu na sposób myślenia lub postępowania odbiorcy, jednakże nie drogą bezpośredniego rozkazu, lecz metodą pośrednią, poprzez podporządkowanie założonemu celowi wszystkich pozostałych zachowań komunikacyjnych, które odbiorca byłby w stanie zrozumieć i właściwie zinterpretować¹³.

Lewiński kładzie nacisk na fakt, iż perswazja nie może być łączona z rozkazem. Według badacza istotę perswazji stanowi konieczność dokonania wyboru¹⁴,

⁹ E. Laskowska, *Dyskurs parlamentarny...*, op. cit., s. 46–47.

¹⁰ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998, s. 34.

¹¹ Ibidem, s. 32.

¹² Ibidem, s. 34–35.

¹³ P. H. Lewiński, *Granice perswazji*, [w]: *Język w komunikacji*, t. 1, red. G. Habrajska, Łódź 2001, s. 285. „Komunikowanie perswazyjne różni się tym od komunikowania informacyjnego, że obiektem wymiany nie jest czysta, prawdziwa i obiektywna informacja. Jego właściwością jest takie oddziaływanie nadawcy na odbiorcę, aby w procesie komunikowania nakłonić go do akceptacji poglądów, przyjęcia nowych postaw i zachowań zgodnych z intencją nadawcy. Proces ten ma charakter dobrowolny i nie towarzyszą mu żadne środki przymusu” (B. Dobek-Ostrowska, *Komunikowanie polityczne i publiczne*, Warszawa 2006, s. 85).

¹⁴ Takie stanowisko akcentuje między innymi P. Pałka: „Warunkiem koniecznym perswazji jest wolność wyboru, jaką powinien dysponować odbiorca, oraz świadomość

a zatem perswazja jest „działaniem w pełni etycznym, demokratycznym i koniecznym w każdej grupie społecznej”¹⁵.

Należy odnotować, iż obok terminu „perswazja” w literaturze przedmiotu spotykamy również bliskoznaczne określenia „funkcja perswazyjna” i „perswazyjność”:

Analiza środków stosowanych w języku polityki wskazuje, że w wypowiedziach polityków dominuje funkcja perswazyjna (nakłaniająca, impresywna)¹⁶.

W powyższym cytacie rozumienie funkcji perswazyjnej sprowadza się do utożsamienia jej z funkcją nakłaniającą, impresywną (konatywną)¹⁷. Niemniej perswazja może być pojmowana także jako odmiana funkcji konatywnej bądź jedna z jej możliwych postaci¹⁸. Ujmowanie perswazji w charakterze odmiany funkcji konatywnej jest właściwe koncepcji S. Barańczaka:

Funkcja perswazyjna wypowiedzi jest to szczególna odmiana funkcji konatywnej, polegająca na usiłowaniu uzyskania realnego wpływu na sposób myślenia lub postępowania odbiorcy, jednakże nie drogą bezpośredniego rozkazu, lecz metodą utajoną i pośrednią, tak iż w wypowiedzi dominuje z pozoru inna niż konatywna funkcja językowa (np. funkcja estetyczna, poznawcza, emotywna etc.)¹⁹.

uczestnictwa w akcie komunikacji, którego cel jest jasny i czytelny” (P. Pałka, *Manipulacja – zła siostra perswazji*, [w:] *Mechanizmy perswazji i manipulacji*, op. cit., s. 371).

¹⁵ Lewiński poza granicami perswazji umiejscawia demagogię, indoktrynację, techniki prania mózgu i kontroli świadomości. P. H. Lewiński, op. cit., s. 284, 288–289.

¹⁶ A. Balczyńska-Kosman, *Perswazja i populizm jako elementy języka polityki*, [w:] *Polityka i perswazja*, red. P. Lisewski, Poznań 2007, s. 64.

¹⁷ Utożsamienie funkcji impresywnej z perswazyjną odnajdziemy również w pracy M. Trysińskiej (*Jak politycy komunikują się ze swoimi wyborcami? Analiza języka polityków na przykładzie rozmów prowadzonych w telewizji polskiej oraz internecie*, Warszawa 2004, s. 171–174).

¹⁸ W. Pisarek, *Perswazja – jak ją widzę, jak ją piszę*, op. cit., s. 15. Pisarek przenosi funkcję perswazyjną do „wyższego poziomu organizacji tekstu w kontekście, a więc raczej do poziomu dyskursu” (idem, *O perswazji słów kilka*, [w:] *Sztuka perswazji. Socjologiczne, psychologiczne i lingwistyczne aspekty komunikowania perswazyjnego*, red. R. Garpiel, K. Leszczyńska, Kraków 2004, s. 11). Por.: „Ma [perswazja] więc charakter metajęzykowy i przejawia się na wszystkich poziomach realizacji języka. Na poziomie przedstawieniowym perswazja przejawia się poprzez wybór tematyki, stopień informatywności, procesy argumentacji itd. Na poziomie organizacji dyskursu wyraża się w kolejności wprowadzania informacji, przygotowania interlokutora do jej przyjęcia i delimitacji itd.”. A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji werbalnej*, Kraków 2004, s. 142.

¹⁹ S. Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paris 1983, s. 31. Należy podkreślić, iż w pracy Barańczaka perswazja od-

Postrzeganie perswazji jako odmiany funkcji konatywnej jest również widoczne w artykule M. Wrześniewskiej-Pietrzak, która nie odnosi jej jednak do działań niejawnych:

Perswazja to specyficzna odmiana funkcji impresywnej (jej celem jest wywarcie wpływu na odbiorcę). Za jej pomocą nadawca, posługując się środkami językowymi lub parajęzykowymi, ma zamiar zmienić poglądy lub sposób myślenia swojego interlokutora, nie osiągając przy tym własnych ukrytych celów, powodujących jakkolwiek szkodę u odbiorcy²⁰.

Jako możliwa postać funkcji nakłaniającej (impresywnej) perswazja jest rozpatrywana przez R. Grzegorzczukową, która nacisk na odbiorcę rozgranicza na nacisk w celu wywołania działań, realizujący się w pytaniach i dyrektywach (rozkazach, groźbach, prośbach itp.), oraz na nacisk w celu wpływania na stan mentalny odbiorcy, mogący być działaniem na świadomość, czyli perswazją, i działaniem bez świadomości odbiorcy, czyli manipulacją²¹.

Zbliżone podejście charakteryzuje koncepcję J. Bralczyka, który wyróżnia dwa aspekty nakłaniania – dyrektywność i perswazję:

Za dyrektywne uznamy wezwania do zachowań aktywnych (nawet wezwania pośrednie), za perswazyjne – wypowiedzi stymulujące postawy, które z kolei powinny sprzyjać pożądanym zachowaniom. Tak więc np. apele byłyby dyrektywne, a np. oceny – perswazyjne²².

bierana jest negatywnie, a nawet łączona jest z manipulacją. Por.: „Odnajdujemy ją [perswazję] w tekstach mających na celu wywołanie pożądanego przez nadawcę reakcji odbiorcy, nakłonienie go do działania zgodnego z życzeniem autora, który jednak bardzo często stara się zachować tak, by sprawić wrażenie, że ostateczny, samodzielny i w pełni świadomy wybór jest tylko i wyłącznie dziełem adresata”. A. Banasik, *Jak uwodzić politycy? Język marketingu politycznego w kampanii wyborczej '97*, Katowice 2002, s. 24.

²⁰ M. Wrześniewska-Pietrzak, *Wartościowanie jako oręż perswazji*, [w:] *Polityka i perswazja*, op. cit., s. 49.

²¹ R. Grzegorzczukowa, *Problem funkcji języka i tekstu w świetle teorii aktów mowy*, [w:] *Język a kultura. Funkcje języka i wypowiedzi*, t. 4, red. J. Bartmiński, R. Grzegorzczukowa, Wrocław 1991, s. 23. Na temat funkcji perswazyjnej Grzegorzczukowa wypowiedziała się również w artykule z 1985 roku *Nowomowa a problem funkcji wypowiedzi*, gdzie perswazję rozpatruje jako „szczególny wypadek funkcji informacyjnej połączonej z impresją i ekspresją” (*Nowomowa a problem funkcji wypowiedzi*, „Poradnik Językowy” 1985, nr 6, s. 379). Por.: „Funkcja perswazyjna [...] polega na wytwarzaniu w odbiorcy pewnego stanu przekonaniowego, kształtowaniu w nim ocen i poglądów. Cel ten uzyskuje się przede wszystkim poprzez przekazanie emocji i ocen ukrytych w używanych wyrazach” (ibidem, s. 379–380).

²² J. Bralczyk, *O języku propagandy i polityki*, Warszawa 2007, s. 78.

Apele jako formę perswazji odrzuca też B. Mikołajczyk:

[...] funkcję perswazyjną można uznać za podklasę funkcji apelatywnej (impresywnej)/konotatywnej, tj. jako funkcji ukierunkowanej na zmianę opinii, postaw oraz zachowania odbiorcy w sposób, który wyklucza bezpośredni apel do adresata²³.

Za apele bezpośrednie autorka uznaje na przykład nakaz, prośbę, rozkaz, żądanie²⁴.

Interesujący wydaje się fakt, iż funkcję perswazyjną uważa się za jedną z najważniejszych funkcji języka, a w dodatku część lingwistów upatruje w perswazji podstawowy cel komunikacji²⁵.

Przytoczone obok funkcji perswazyjnej pojęcie perswazyjności występuje na przykład w pracy J. Fras:

Perswazyjność to takie oddziaływanie, które ma na celu pozyskanie akceptacji lub choćby przychylności odbiorcy dla prezentowanych mu sformułowań²⁶.

Fras ze względu na stopień jawności intencji perswazyjnej i wyrazistość językowych wykładników perswazji różnicuje wypowiedzi na jawnie perswazyjne, do których zalicza apele i argumentowanie, oraz na niejawnie perswazyjne, czyli sugestie, gdzie intencje nadawcy nie są nazwane wprost²⁷.

Warto także dodać, iż w artykule J. Świątko pojawia się termin perswazyjność tekstu:

Perswazyjność tekstu (i szerzej – przekazu werbalno-wizualnego) może być rozumiana jako pewna cecha tekstu (przekazu) sprowadzająca się do występowania określonych elementów, które mogą ostatecznie doprowadzić do tego, co jest właściwym celem podejmowania zabiegów perswazyjnych, czyli zmiany nastawienia odbiorcy, jego postawy, oceny, preferencji czy wreszcie podjęcia oczekiwanych przez nadawcę działań²⁸.

²³ B. Mikołajczyk, *Perswazja jako działanie językowe*, [w:] *Mechanizmy perswazji i manipulacji*, op. cit., s. 68.

²⁴ Ibidem.

²⁵ P. Łuczeńczyk, *Mechanizmy perswazji w komunikacji przez Internet w procesie dydaktycznym*, [w:] *Mechanizmy perswazji i manipulacji*, op. cit., s. 383. Por.: „Bez komunikacji i bez perswazji nie tylko współpraca nie byłaby możliwa, ale i zwykła koegzystencja, a nawet fizyczne przetrwanie” (M. Tokarz, op. cit., s. 194).

²⁶ J. Fras, *Język propagandy politycznej*, [w:] *Teoria i praktyka propagandy*, B. Dobek-Ostrowska, J. Fras, B. Ociełka, Wrocław 1997, s. 91.

²⁷ Ibidem, s. 92.

²⁸ J. Świątek, op. cit., s. 460.

Przytoczone pojmowania perswazji świadczą o tym, iż wśród lingwistów nie ma zgody w sprawie zakresu omawianego fenomenu. Perswazji bardzo trudno wyznaczyć precyzyjne granice:

Każda bowiem – czy niemal każda – wypowiedź może w szczególnych okolicznościach być użyta w celu perswazyjnym, to znaczy po to, by skłonić kogoś do akceptacji jakiegoś sądu, do zajęcia jakiejś postawy lub do jakiegoś zachowania się²⁹.

D. Zdunkiewicz-Jedynak podkreśla, iż zjawisko perswazji „jest typem aktów mowy w obrębie wypowiedzi, które mają na celu wywołać jakiś skutek w odbiorcy”³⁰. Według badaczki takie akty mowy realizują się w działaniach określonych przez czasowniki: przekonywać, radzić, prosić, namawiać, agitować, indoktrynować, manipulować, pytać, nakazywać, rozkazywać, zakazywać, polecać, zlecać, nakłaniać, kazać³¹. Rozróżnienia między nimi a perswazją badaczka dokonuje na podstawie sześciu kryteriów. Pierwsze stanowi odwoływanie się do intelektu (jak w przypadku przekonywania, rady) lub emocji (jak w agitacji), lub do dwóch jednocześnie (jak w perswazji). Drugie to nastawienie na zmianę stanu świadomości i postaw (jak w perswazji) albo nastawienie na konkretne działania (na przykład rozkaz, rada) w tym zachowania werbalne (pytanie). Trzecie kryterium odnosi się do obecności lub braku zapowiedzi konsekwencji w wypadku niepodporządkowania się nadawcy (na podstawie tego kryterium przeciwstawia się na przykład radę, perswazję, prośbę rozkazowi, poleceniu, groźbie). Kolejny wyznacznik to rodzaj relacji między nadawcą i odbiorcą – relacje równorzędności i dominacji (przekonywanie wobec właśnie perswazji)³², stosunki oficjalne i niekoniecznie oficjalne (rozkaz, indoktrynacja, zlecenie i wszystkie pozostałe). Piątą podstawę rozróżnień wymienionych aktów mowy stanowi obecność wartościowania jako elementu obligatoryjnego, fakultatywnego lub nieobecnego (to kryterium przeciwstawia radę, indoktryna-

²⁹ W. Pisarek, *O perswazji słów kilka*, op. cit., s. 10.

³⁰ D. Zdunkiewicz-Jedynak, *Językowe środki perswazji w kazaniu*, Kraków 1996, s. 15.

³¹ Ibidem, s. 15–16.

³² Pisząc o dominacji w perswazji, Zdunkiewicz-Jedynak ma na uwadze „role komunikacyjne, jakie wyznacza uczestnikom komunikacji akt perswazji”. Autorka odnotowuje, iż perswazja zakłada możliwość odmowy, jednak pozycje nadawcy i odbiorcy nie są w niej równorzędne. Potwierdza to potoczne użycie słów „perswazja” i „perswadować”, np. nie powiemy, według badaczki, że dziecko „wyperswadowało coś rodzicom”, choć mogło „przekonać” (ibidem, s. 16). Por.: „Perswazja nie zakłada wzajemnych ustępstw, uzgadniania ostatecznego wniosku, nakierowana jest na wywarcie oczekiwanego wpływu na odbiorcę” (I. Borkowski, *Świt wolnego słowa. Język propagandy politycznej 1981–1995*, Wrocław 2003, s. 19).

cję i perswazję rozkazom, pytaniom). Ostatni podział wytycza intencja mówiącego – pragnienie dobra dla odbiorcy (na przykład w przypadku rady)³³.

Zdunkiewicz-Jedynak akcentuje również, iż proces perswazji musi zawierać wartościowanie³⁴. Ten pogląd podziela na przykład U. Wieczorek, która kładzie nacisk na fakt, iż w perswazyjnym akcie mowy „czynnik aksjologiczny jest elementem zasadniczym i nieodłącznym”³⁵. Zgodnie z teorią autorki to właśnie wartościowanie jest główną cechą, która różni akt perswazyjny od dyrektywnego³⁶:

Sądzę, że główną cechą perswazji jest wymaganie, aby ona była realizowana przez akty wartościujące, podczas gdy inne akty impresywne mogą być wartościujące albo nie³⁷.

Podsumowując, należy zaznaczyć, iż większość polskich badaczy umiejscawia poza perswazją wszelki przymus. Inne stanowisko przyjmuje jednak Wieczorek, która za modelowe akty perswazyjne uznaje obietnicę i groźbę³⁸:

[...] gdybyśmy chcieli przedstawić jakieś podstawowe dla perswazji orientacje wartościujące, byłyby nimi obietnica nagrody i groźba kary³⁹.

Odpowiednikiem przedstawionego terminu w języku rosyjskim jest „уговаривание, уговоры”⁴⁰. W odróżnieniu od języka polskiego wyrazy te nie mają jednak statusu terminów naukowych. W rosyjskiej lingwistyce na oddanie zja-

³³ D. Zdunkiewicz-Jedynak, op. cit., s. 16.

³⁴ Ibidem. Por.: „Perswazja jest postępowaniem wartościującym, będącym wynikiem wielorako uwarunkowanych aksjomatów (gr. *aksioma* ‘rzecz cenna, wiarygodna’), norm, wzorców, ocen prawdy, dobra i piękna”. M. Korolko, op. cit., s. 33.

³⁵ U. Wieczorek, *Wartościowanie. Perswazja. Język*, Kraków 1999, s. 50. Por.: „Perswazyjny akt mowy ma charakter intencjonalny, bowiem zamiarem mówcy jest wpływanie na opinie, postawę, a także na zachowanie odbiorcy, i składa się z następujących komponentów: czynnika fatycznego, informacyjnego, argumentacyjnego, emotywnego oraz wartościującego. Granice pomiędzy poszczególnymi elementami są w tekstach najczęściej płynne”. B. Mikołajczyk, op. cit., s. 66.

³⁶ Według Pisarka wartościowanie stanowi „tylko pierwsze stadium przekonywania”. W. Pisarek, *Perswazja – jak ją widzą, jak ją piszą*, op. cit., s. 12.

³⁷ U. Wieczorek, op. cit., s. 56.

³⁸ Ibidem, s. 72. Obietnica, groźba i prośba są traktowane jako typowe środki perswazyjne także w pracy Szymanka (K. Szymanek, op. cit., s. 228). Przymus, konieczność zrobienia czegoś jest częścią perswazji także w koncepcji J. Frasa (J. Fras, op. cit., s. 92).

³⁹ U. Wieczorek, op. cit., s. 72.

⁴⁰ D. Hessen, R. Stypuła, *Wielki słownik polsko-rosyjski*, Warszawa 2004, s. 29.

wiska językowej perswazji stosuje się określenie *речевое воздействие* (oddziaływanie językowe)⁴¹. P. B. Paršin odnotowuje, iż przywołany termin posiada dwa znaczenia: szerokie i wąskie⁴². W sensie szerokim oddziaływanie językowe to:

[...] wpływanie na indywidualną i/lub zbiorową świadomość oraz zachowanie realizowane poprzez różnorodne środki językowe, innymi słowy – za pomocą komunikatów języka naturalnego. Czasami pod pojęciem oddziaływania językowego rozumie się także wykorzystywanie komunikatów utworzonych przez środki tak zwanych paralingwistycznych systemów semiotycznych, do których odnosi się przede wszystkim gesty, mimikę i pozy, kody estetyczne twórczości słownej (np. kody stylistyczne i intertekstualne odniesienia), a także, w przypadku komunikacji pisemnej, środki graficzne⁴³.

Wąskie rozumienie omawianego oddziaływania, które w praktyce, według Paršina, jest spotykane o wiele częściej, można sprowadzić do następującej definicji:

⁴¹ E. V. Šelestûk informuje, iż pojęcie językowego wpływu (*речевое воздействие*) zostało wprowadzone w latach 70. przez grupę psycholingwistów związanych z Instytutem Językoznawstwa Akademii Nauk ZSSR i po raz pierwszy odnotowane w zbiorze prac z 1972 roku *Речевое воздействие: Проблемы прикладной психолингвистики* [E. V. Šelestûk, *Rečevoe vozdejstvie: ontologii i metodologii issledovaniâ. Dissertaciâ na coiskanie učenoj steoienii kandidata filologičeskich nauk*, Čelâbinsk 2009 (E. B. Шелестюк, *Речевое воздействие: онтология и методология исследования. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Челябинск 2009), s. 3]. Warto też dodać, iż V. E. Černâvskaâ wprowadza, jak sama zaznacza, nieobecny w innych rosyjskich pracach termin *персуазивность* (*персуазия*) [V. E. Černâvskaâ, *Diskurs vlasti i vlast' diskursa. Problemy rečevogo vozdejstviâ. Učebnoe posobie*, Moskva 2006 (B. E. Чернявская, *Дискурс власти и власть дискурса. Проблемы речевого воздействия. Учебное пособие*, Москва 2006), s. 25]. Wadaczka definiuje go jako „воздействие автора устного или письменного сообщения на его адресата с целью убеждения в чем-то, призыва к совершению или не совершению им определенных действий” i odnosi go do możliwej funkcjonalno-pragmatycznej cechy tekstu (ibidem, s. 25, 27).

⁴² P. B. Paršin, *Rečevoe vozdejstvie* (П.Б. Паршин (2011). *Речевое воздействие.*). [Online]. Protokół dostępu: <http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/4be4c290-3db5-c4ef-05a5-6aac5078c5b3/1009689A.htm> [20 stycznia 2012].

⁴³ Ibidem. Por.: „Речевое воздействие может быть определено как воздействие человека на другого человека или группу лиц при помощи речи и сопровождающих речь невербальных средств для достижения поставленной говорящим цели” [I. A. Sternin, *Vvedenie v rečevoe vozdejstvie*, Voronež 2001 (И. А. Стернин, *Введение в речевое воздействие*, Воронеж 2001), s. 51].

[...] [oddziaływanie językowe to] wykorzystywanie właściwości struktury i funkcjonowania systemów znakowych oraz przede wszystkim języka naturalnego celem zbudowania komunikatów charakteryzujących się zwiększoną możliwością wpływania na świadomość i zachowanie adresata lub adresatów komunikatu⁴⁴.

O. S. Issers spostrzega, iż w większości przypadków wyrażenie „oddziaływanie językowe” jest rozumiane jako „komunikacja językowa rozpatrywana w aspekcie jej celowości, motywacji, planowanej efektywności”⁴⁵.

Dodajmy, iż w Rosji badania komunikatów, które mają za zadanie wpływać na odbiorców, prowadzi się w ramach specjalnej dyscypliny, zwanej теория речевого воздействия (teoria językowego oddziaływania)⁴⁶. Warto jednak uzupełnić, iż w innych ujęciach samo wyrażenie „речевое воздействие” stanowi także nazwę odrębnej nauki o skutecznej komunikacji⁴⁷:

Oddziaływanie językowe to nauka o wyborze odpowiedniego, adekwatnego sposobu oddziaływania językiem na osobę w konkretnej sytuacji komunikacyjnej; o umiejętności prawidłowego dobierania różnorodnych sposobów wpływania językiem w zależności od rozmówcy i sytuacji komunikacyjnej w celu osiągnięcia najlepszego efektu⁴⁸.

⁴⁴ P. B. Paršin, op. cit.

⁴⁵ O. S. Issers, *Ре́чевое возде́йствие. У́чебное посо́бие*, Moskwa 2009 (O. C. Иссерс, *Рече́вое возде́йствие. У́чебное посо́бие*, Москва 2009), s. 20. Por.: „Złożony, wielofunkcyjny mechanizm oddziaływania językiem pracuje w procesie każdego aktu komunikacji werbalnej” (ibidem, s. 52).

⁴⁶ P. B. Paršin, op. cit. Por.: „Teoria oddziaływania językiem bada sposoby językowego wpływu na rozmówcę – na przykład udowadnianie, przekonywanie, namawianie, sugerowanie, rozkazywanie i in.” [Z. D. Popova, I. A. Sternin, *Об́щее А́зыкознание. У́чебное посо́бие*, Moskwa 2007 (З. Д. Попова, И. А. Стернин, *Об́щее а́зыкознание. У́чебное посо́бие*, Москва 2007), s. 346].

⁴⁷ Ibidem, s. 345. Skuteczność komunikacji jest według badaczy związana z osiągnięciem przez rozmówcę założonych celów komunikacyjnych w określonej sytuacji. Por.: „Efektywnym można nazwać takie oddziaływanie językowe, które pozwala mówiącemu osiągnąć postawiony cel i zachować równowagę stosunków z rozmówcą (komunikatywną równowagę), tj. zostać z nim w normalnych stosunkach, nie pokłócić się” (ibidem, s. 345–346).

⁴⁸ Ibidem. W literaturze przedmiotu występuje także nazwa opisowa tego obszaru analiz – наука о рече́вом возде́йствии. Według Sternina wskazana nauka składa się z trzech części: historii, teorii oraz części praktycznej. Warto również dodać, iż autor w obręb powyższych badań włącza także manipulację (I. A. Sternin, op. cit., s. 5, 67).

Zgodnie z Z. D. Popową i I. A. Sterninem oddziaływanie poprzez język, tradycyjnie analizowane przez retorykę i stylistykę, wyłoniło się jako nauka w końcu XX wieku, początkowo jako odgałęzienie pragmatolingwistyki⁴⁹. Obecnie dana dziedzina łączy w sobie osiągnięcia lingwistyki, psychologii, retoryki, teorii masowej komunikacji, socjologii i innych nauk. Ważnym jej aspektem jest analizowanie werbalnych oraz niewerbalnych środków komunikacji⁵⁰.

Omówione koncepcje perswazji obrazują niejednorodność jej ujęcia zarówno w polskim, jak i rosyjskim językoznawstwie. Perswazja jest interesującym problemem, niemniej wymagającym uściślenia ram badawczych.

PERSUASION IN POLISH AND RUSSIAN HUMANITIES. AN OVERVIEW OF POSITIONS

The problem of persuasion has become one of the main objects of Polish and Russian linguistic studies. However, the term 'persuasion' is used in a variety of ways by different researchers. The aim of the article is an attempt to present the most common approaches to this phenomenon. The article shows how persuasion is perceived in Polish and Russian theories.

Persuasion can be broadly defined as an intended process of influencing others by verbal and nonverbal means. The limits and forms of persuasion are, however, not clearly specified.

BIBLIOGRAFIA

1. Awdiejew A., *Gramatyka interakcji werbalnej*, Kraków 2004.
2. Balczyńska-Kosman A., *Perswazja i populizm jako elementy języka polityki*, [w:] *Polityka i perswazja*, red. P. Lisowski, Poznań 2007.
3. Banasik A., *Jak uwodzi politycy? Język marketingu politycznego w kampanii wyborczej '97*, Katowice 2002.
4. Barańczak S., *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paris 1983.
5. Borkowski I., *Świt wolnego słowa. Język propagandy politycznej 1981–1995*, Wrocław 2003.
6. Bralczyk J., *O języku propagandy i polityki*, Warszawa 2007.
7. Černāvskā V. E., *Dyskurs vlasti i vlast' diskursa. Problemy rečevogo vozdejstviā. Učebnoe posobie*, Moskva 2006 (В. Е. Чернявская, *Дискурс власти и власть дискурса. Проблемы речевого воздействия. Учебное пособие*, Москва 2006).

⁴⁹ Z. D. Popova, I. A. Sternin, op. cit., s. 345.

⁵⁰ Ibidem, s. 345–346.

8. Dobek-Ostrowska B., *Komunikowanie polityczne i publiczne*, Warszawa 2006.
9. Fras J., *Język propagandy politycznej*, [w:] *Teoria i praktyka propagandy*, B. Dobek-Ostrowska, J. Fras, B. Ociepa, Wrocław 1997.
10. Grzegorzczakowa R., *Nowomowa a problem funkcji wypowiedzi*, „Poradnik Językowy” 1985, nr 6.
11. Grzegorzczakowa R., *Problem funkcji języka i tekstu w świetle teorii aktów mowy*, [w:] *Język a kultura. Funkcje języka i wypowiedzi*, t. 4, red. J. Bartmiński, R. Grzegorzczakowa, Wrocław 1991.
12. Grzelka M., *O autotematycznej perswazyjności tekstów odredakcyjnych*, [w:] *Mechanizmy perswazji i manipulacji*, red. G. Habrajska, A. Obrębska, Łódź 2007.
13. Hessen D., Stypuła R., *Wielki słownik polsko-rosyjski*, Warszawa 2004.
14. Issers O. S., *Ре́чево́е возде́йствие. У́чебное по́собие*, Moskva 2009 (O. C. Иссерс, *Речевое воздействие. Учебное пособие*, Москва 2009).
15. Korolko M., *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998.
16. Laskowska E., *Dyskurs parlamentarny w ujęciu komunikacyjnym*, Bydgoszcz 2004.
17. Laskowska E., *O jednym z przejawów perswazji we współczesnym dyskursie politycznym*, [w:] *Język, historia, polityka. Prace Komisji Językoznawczej BTN*, t. 17, red. E. Laskowska, M. Jaracz, Bydgoszcz 2007.
18. Lewiński P. H., *Granice perswazji*, [w:] *Język w komunikacji*, t. 1, red. G. Habrajska, Łódź 2001.
19. Łuczeńczyk P., *Mechanizmy perswazji w komunikacji przez Internet w procesie dydaktycznym*, [w:] *Mechanizmy perswazji i manipulacji*, red. G. Habrajska, A. Obrębska, Łódź 2007.
20. Mikołajczyk B., *Perswazja jako działanie językowe*, [w:] *Mechanizmy perswazji i manipulacji*, red. G. Habrajska, A. Obrębska, Łódź 2007.
21. Mikusińska A., *Socjologia. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 2008.
22. Pałka P., *Manipulacja – zła siostra perswazji*, [w:] *Mechanizmy perswazji i manipulacji*, red. G. Habrajska, A. Obrębska, Łódź 2007.
23. Paršin P. B., *Ре́чево́е возде́йствие* (П. Б. Паршин, *Речевое воздействие*). [Online]. Protokół dostępu: <http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/4be4c290-3db5-c4ef-05a5-6aac5078c5b3/1009689A.htm> [20 stycznia 2012].
24. Pisarek W., *Perswazyjna funkcja języka*, [w:] *Studia indoeuropejskie*, red. J. Kuryłowicz, Wrocław 1974.
25. Pisarek W., *Perswazja – jak ją widzę, jak ją piszę*, [w:] *Język perswazji publicznej*, red. K. Mosiołek-Kłosińska, T. Zgółka, Poznań 2003.
26. Pisarek W., *O perswazji słów kilka*, [w:] *Sztuka perswazji. Socjologiczne, psychologiczne i lingwistyczne aspekty komunikowania perswazyjnego*, red. R. Garpiel, K. Leszczyńska, Kraków 2004.
27. Popova Z. D., Sternin I. A., *Об́щее языко́знание. У́чебное по́собие*, Moskva 2007 (З. Д. Попова, И. А. Стернин, *Общее языкознание. Учебное пособие*, Москва 2007).
28. Sternin I. A., *Введение в речево́е возде́йствие*, Voronež 2001 (И. А. Стернин, *Введение в речевое воздействие*, Воронеж 2001).
29. Szymanek K., *Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny*, Warszawa 2001.

30. Świątek J., *Perswazja peryferyjna – kilka uwag na temat schematów pojęciowych w dyskursie reklamowym*, [w:] *Oblicza komunikacji 1*, red. I. Kamińska-Szmaj, T. Piekot, M. Zaśko-Zielińska, Kraków 2006.
31. Šelestûk E. V., *Rečevoe vozdejstvie: ontologiã i metodologiã issledovaniã. Dissertaciã na coiskanie učenoj steoienii kandidata filologičeskih nauk, Čelãbinsk 2009* (E. B. Шелестюк, *Речевое воздействие: онтология и методология исследования. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Челябинск 2009).
32. Tokarz M., *Argumentacja. Perswazja. Manipulacja. Wykłady z teorii komunikacji*, Gdańsk 2006.
33. Trysińska M., *Jak politycy komunikują się ze swoimi wyborcami? Analiza języka polityków na przykładzie rozmów prowadzonych w telewizji polskiej oraz internecie*, Warszawa 2004.
34. Wieczorek U., *Wartościowanie. Perswazja. Język*, Kraków 1999.
35. Wrześniewska-Pietrzak M., *Wartościowanie jako oręż perswazji*, [w:] *Polityka i perswazja*, red. P. Lisowski. Poznań 2007.
36. Zdunkiewicz-Jedynak D., *Językowe środki perswazji w kazaniu*, Kraków 1996.

DOROTA MALINA
(UNIwersytet Jagielloński)

POJEDYNEK GIGANTÓW, CZYLI *ALICJA* NUMER DZIEWIĘĆ

W 2012 roku, jak przystało na Rok Janusza Korczaka, sporo działo się na rynku książek dla dzieci. Świadczą o tym nie tylko liczne publikacje rodzimych autorów (wśród których przoduje Michał Rusinek i jego nagrodzone przez Polską Sekcję IBBY *Wierszyki domowe*), lecz także nowe przekłady dziecięcych klasyków. To właśnie w zeszłym roku ukazały się trzy pięknie wydane i znakomicie przetłumaczone opera magna: *Pinokio* pióra Jarosława Mikołajewskiego z ilustracjami Roberta Innocentiego, *Baśnie braci Grimm* Elizy Pieciul-Kamińskiej ilustrowane przez Adolfa Borna oraz *Przygody Alicji w Krainie Czarów* Elżbiety Tabakowskiej z ilustracjami Tove Jansson.

Szczególnie interesująca jest ostatnia z wymienionych pozycji, ponieważ jest to już dziewiąte (nie licząc wczesnych adaptacji) tłumaczenie arcydzieła Lewisa Carrolla. Rzut oka na poprzedników Elżbiety Tabakowskiej, słynnej tłumaczki słynnego Daviesa, pokazuje, że z *Alicją*... zmagają się przekładowi giganci tacy jak Maciej Słomczyński (jedyne tłumacz wszystkich dzieł Szekspira, człowiek, któremu nie straszny był Joyce czy Milton) i Robert Stiller (poliglota, tłumacz Nabokova i Burgessa). O tym, co takiego kryje w sobie ta niepozorna książeczka i dlaczego spędza sen z powiek pokoleniom ambitnych tłumaczy, napisano już wiele (ostatnio *Alicję* i jej polskimi losami zajmowała się na łamach „Dwutygodnika” Ewa Stusińska). W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że główna trudność polega na obecności tak zwanego podwójnego adresata: książka jest bowiem zarówno fantastyczną baśnią o perypetiach małej dziewczynki w onirycznej Krainie Czarów skierowaną do dzieci, jak i filozoficzną, pełną nonsensownego humoru i społecznej satyry opowieścią dla dzieci starszych.

Śledząc kolejne polskie przekłady *Alice's Adventures in Wonderland* (a detektywów nie brakuje, bo dyscyplina, którą Elżbieta Tabakowska w posłowniu

nazywa „alicjologią”, rozwija się prężnie), można zaobserwować, że niektóre z nich są „bardziej dla dzieci”, a inne faworyzują starszych czytelników. I tak pierwsze spolszczenie pióra tajemniczej Adeli S. *Przygody Alinki w krainie cudów* zdecydowanie należy do pierwszej kategorii, natomiast bardziej filologicznie wierny i opatrzone przypisami przekład Stillera wydaje się bardziej „dorosły”.

A jaką *Alicję*... proponuje nam Elżbieta Tabakowska? Zdaniem Ewy Stusińskiej, nowe tłumaczenie jest z jednej strony „uwspółcześnione, uszyte na miarę 12-letniej wnuczki autorki, z drugiej – erudycyjne”. Wbrew tytułowi swojego artykułu – *W głąb translatorskiej nory* – Stusińska, która nakreśla również całą historię polskich przekładów, zbyt głęboko zejść nie może. Dlatego w swoim krótkim szkicu postaram się bliżej przyjrzeć Alicji Tabakowskiej, porównując ją z Alicją Słomczyńskiego. Oczywiście alicjolodzy natychmiast zarzucą mi metodologiczną dowolność: dlaczego spośród ośmiu przekładów do porównania wybieram właśnie Słomczyńskiego? Parafrazując Humpty’ego Dumpty’ego, kiedy ja piszę tekst (notabene bez żadnych pretensji do akademickiego obiektywizmu), ja decyduję, co opisuję. Mam jednak argumenty na poparcie swojego wyboru – przekład Słomczyńskiego (z 1965 roku) uznawany jest za pierwszy „udany” – pełny, wierny i do dziś bardzo często wznawiany.

Porównanie zacznę od tego aspektu książki, który od tłumacza z reguły nie zależy, ale kształtuje jeśli nie sam proces tłumaczenia, to na pewno odbiór tekstu przez czytelników. Ilustracje, bo o nich mowa, są oczywiście szczególnie istotne w przypadku literatury dla dzieci (jak mówi sama Alicja: „Na co komu książka bez obrazków i bez rozmów?”¹), a zwłaszcza literatury fantastycznej. To one bowiem do pewnego stopnia determinują to, jak czytelnik wypełni Bachtinowskie puste miejsca w tekście, czyli mówiąc mniej uczenie, jak wyobrazi sobie to, co autor (albo tłumacz) opisuje. Dlatego Puchatek z ilustracji Shepherd’a nie jest tym samym Puchatkiem co jego okrągłutki, żółciutki Disneyowski imiennik.

Jeśli chodzi o *Alicję*..., to chociaż zdarzały się odstępstwa, zarówno w Anglii, jak i w Polsce, z reguły wydawano ją z kanonicznymi ilustracjami Johna Tenniela – Carroll i Tenniel stali się parą tak nieodłączną jak Milne i Shepherd, Roald Dahl i Quentin Blake czy Brzechwa i Szancer. Tradycji tej hołduje przekład Słomczyńskiego z ilustracjami Tenniela właśnie, zrywa z nią najnowsza *Alicja*... z rysunkami Tove Jansson. Jakże ma to implikacje?

Na rysunkach Tenniela Alicja sama jest „cudakiem”, jednym z wielu w Krainie Czarów – czasem wygląda, jakby cierpiała na wodogłowie, zdaniem samego Carrolla jest sztywna, nieproporcjonalna i ma rozdętą głowę (podaje za

¹ Cytaty pochodzą z najnowszego tłumaczenia.

przedmową do tłumaczenia Stillera). Inaczej jest u Tove Jansson – Alicja fińskiej rysowniczką jest bardziej delikatna, jakby szkicowa, pozostawia większe pole dla wyobraźni. Wygląda jak zwykła dziewczynka, a prosta biała sukienka dodaje jej „ponadczasowości” – równie dobrze mogła urodzić się w epoce wiktoriańskiej, jak i w XXI wieku. W swoich ilustracjach Jansson starała się pokreślić „rzeczywistość” dziewczynki na tle jej surrealistycznego snu². Ten kontrast stał się też zasadą, którą przy tłumaczeniu kierowała się Elżbieta Tabakowska. Jak pisze w posłowie, czyli w „Słowie-po-słowie” od tłumacza: „Jeśli ów kontrast między tym, co normalne, a tym, co szalone, ma zostać zachowany z unktu widzenia współczesnego czytelnika, to Alicja musi być Alicją w wersji Jansson, a nie Tenniela. Innymi słowy musi być «dzisiejsza»”³.

Oczywiście dzisiejszość (bądź archaiczność) Alicji widoczna jest nie tylko na ilustracjach, lecz także, a może przede wszystkim, w języku. To on jest bowiem tworzywem, za pomocą którego Carrollową Alice portretują tłumacze. Oczywiście język przekładu Słomczyńskiego z natury rzeczy będzie już dziś trącił myszką, bo od jego wydania upłynęło prawie pięćdziesiąt lat. Odnoszę jednak wrażenie, że nawet w latach sześćdziesiątych nie tak wysławiały się małe dziewczynki. Symptomatyczne jest już pierwsze zdanie „wypowiedziane” w głowie przez Alicję. U Słomczyńskiego pyta ona retorycznie „A jaki może być pożytek z książki, w której nie ma ani ilustracji, ani konwersacji?”, podczas gdy u Tabakowskiej zastanawia się: „Na co komu książka bez obrazków i bez rozmów?”. Ilustracje i konwersacje czy może obrazki i rozmowy? Jak myśli mała dziewczynka? Wybór obydwu tłumaczy jest funkcjonalny – Słomczyński już we wstępie deklaruje, że nie pisze „najpiękniejszą polszczyzną”, tylko trzyma się oryginału, żeby oddać oniryczny język i dwoistość oryginału, Elżbieta Tabakowska konsekwentnie tworzy Alicję dzisiejszą.

W konsekwencji tłumaczka poniekąd wyjąmuje Alicję z wiktoriańskiej Anglii. Owszem, jak pisze w posłowie, dziewczynka nadal w kieszeni nosi fartuszek, a w jego kieszeni naparstek i suszone owoce, niemniej w przeciwieństwie do Słomczyńskiego Alicja numer 9 spada kilka kilometrów, a po wypiciu tajemniczego płynu ma ćwierć metra wzrostu, podczas gdy u Słomczyńskiego spadek mierzony jest w milach, a wzrost wyraża się w calach.

Język bohaterki i dawanie rzeczom „naszego” bądź „ichniego” słowa to kwestia decyzji tłumaczeniowych i różnych równouprawnionych wizji oryginału, które o ile są spójne, nie powinny być kwestionowane. Stanisław Barańczak przestrzegał przed krytyką tłumaczenia opartą na subiektywnych ocenach jednostkowych wyborów. Ponadto moim celem nie jest udzielenie odpowiedzi na pytanie: która Alicja jest lepsza? Mogę co najwyżej zapytać: lepsza dla

² Por. Boel Westin, *Tove Jansson Mama Muminków*, Warszawa 2012.

³ J. Carrol, *Alicja w Krainie Czarów*, tłum. E. Tabakowska, Kraków 2012, s. 108.

kogo? lepsza do czego? Uważam, że każda propozycja tłumaczeniowa może wnieść coś nowego, a ponieważ tłumaczenie doskonałe nie istnieje, zawsze warto próbować. Czynię to ogólne zastrzeżenie dlatego, że w kolejnych dwóch akapitach niebezpiecznie zbliżę się do peanu na cześć Elżbiety Tabakowskiej. Nie chcę, podkreślam raz jeszcze, dyskredytować Słomczyńskiego – po pierwsze dlatego, że jego propozycja, mimo że sprzed pół wieku, do dziś jest znana i uznana, po drugie dlatego, że go szanuję oraz podziwiam jego dorobek, i wreszcie po trzecie dlatego, że krytykować wielkiego tłumacza może tylko inny wielki tłumacz (najlepiej w przedmowie do własnego przekładu przełożonego przez poprzednika dzieła), którym nie jestem.

Pozwolę sobie mimo wszystko przedstawić dwa z licznych fragmentów, w których ujawnia się kunszt Elżbiety Tabakowskiej, a w których Maciej Słomczyński bywa, jak zapowiadał, nie najzgrabniejszy.

Znamienne jest już porównanie pierwszych zdań:

M. S.: Alicja siedziała na brzegu obok siostry i była już bardzo znużona tym, że zupełnie nie ma co robić.

E. T.: Alicja była coraz bardziej znudzona siedzeniem obok siostry na brzegu rzeki i nicnierobieniem.

Zdanie to ma wprowadzić nas w senną atmosferę długiego popołudnia, podczas którego Alicja się nudzi, a czas ciągnie jej się jak krówka ciagutka. Elżbieta Tabakowska, językoznawczyni dysponująca całym arsenałem poetyki kognitywnej, maluje dla nas senną nudę nie tylko za pomocą znaczeń słów, lecz także ich form – bierność Alicji podkreśla jeszcze za pomocą imiesłowów biernych: „siedzenie” i „nicnierobienie” są dużo mniej aktywne niż czasownikowe „siedzieć i nie mieć co robić”, zwłaszcza że jedynym czasownikiem, który w tym zdaniu odnosi się do Alicji, jest najmniej aktywne ze wszystkich „bycie”. Alicja Tabakowskiej po prostu trwa (i zaraz zaśnie). Ta różnica w użyciu form może z pozoru wydać się błaha, jednak jak wiadomo, diabeł tkwi w szczegółach – takie właśnie drobne wybory składają się na całościowy kształt przekładu (i decydują o tym, czy „dobrze się go czyta”).

Drugi fragment opisuje podróż Alicji w głąb króliczej nory:

M. S.: W dół, w dół, w dół. Czy ten upadek nigdy się nie skończy.

E. T.: W dół, w dół, i w dół. Czy to spadanie *nigdy* się nie skończy.

Wydaje się, że w tym kontekście spadanie „brzmi lepiej” niż upadek. Jak można wyjaśnić tę intuicję? Językoznawcy kognitywni (których wybitną przedstawicielką jest Elżbieta Tabakowska) przywołałoby tu zapewne pojęcie obrazo-

wania sekwencyjnego i sumarycznego, czyli mówiąc prościej, „upadek” to zdarzenie widziane całościowo, natomiast „spadanie” podkreśla sam proces spadania, a ponieważ Alicja mówi w czasie spadania, podsumowujące słowo „upadek” wydaje się nie pasować.

Kolejnym aspektem tłumaczenia, w którym Elżbieta Tabakowska udowadnia swoją językową wirtuozerię, są parodie wierszyków, gry językowe i onomatopeje. Na temat tych pierwszych nie będę się rozpisywać – o przyjętej strategii pisze sama tłumaczka w posłowiu, komentuje je też w swoim artykule Ewa Stusińska. Wspomnę tylko, że w celu zachowania efektu parodystycznego Elżbieta Tabakowska trawestuje polskie wierszyki popularne w różnych okresach, w pokoleniu obecnych dziadków, rodziców i dzieci, tak że w jej *Alicji* dla każdego jest coś miłego. Gier językowych też nie będę opisywać, bo przyjemność ich odkrywania każdy czytelnik powinien smakować sam, a rozkładanie kalamburów na czynniki pierwsze jest jak tłumaczenie dowcipów. Dość powiedzieć, że na iście Barańczakowską modłę, i z dorównującą mu błyskotliwością, Tabakowska nie tylko oddaje gry słowne Carrolla, ale tam, gdzie pozwala na to polszczyzna, dodaje żarcik od siebie (w zagadce zamiast „raven and a writing desk” mamy „sekretarza i sekretarzy”). Podkreślić chciałabym natomiast walory dźwiękowe przekładu tłumaczki, bo łatwo je przeoczyć, jeśli nie czyta się na głos. Kiedy Słomczyński pisze o „prosiaku i pieprzu”, u Tabakowskiej dostajemy cudowną instrumentację „pieprz i wieprzek”, natomiast kiedy u Słomczyńskiego suseł „siedzi głęboko uśpiony”, u tłumaczki „usadowiony [...] suseł słodko śpi”. Takich szeleszczących i brzęczących fragmentów nie brakuje, tak że lektura jest prawdziwą przyjemnością dla ucha.

Dźwięki to tylko jeden z elementów tworzących wspianą literacką ucztę – piękna polszczyzna, błyskotliwe gry językowe, pomysłowo przełożone wierszyki oraz oryginalne ilustracje sprawiają, że podróż w głąb króliczej nory to prawdziwa gratka zarówno dla dzieci, jak i dla dorosłych. Oczywiście następne pokolenia będą miały pewnie swoje Alicje, ale moim zdaniem przed tłumaczem numer dziesięć stoi nie lada wyzwanie.

NATALIA MICHNA
(UNIwersytet Jagielloński)

IWASZKIEWICZ – SEKSUALIZACJA TEKSTU I TEKSTUALIZACJA SEKSU

Recenzja książki:

Jakub Jański, *Pachnieć jak ciało. Proza Jarosława Iwaszkiewicza w ujęciu „écriture féminine” oraz teorii „gender” i „queer”*, Collegium Columbinum, Kraków 2009

W książce *Pachnieć jak ciało. Proza Jarosława Iwaszkiewicza w ujęciu „écriture féminine” oraz teorii „gender” i „queer”* Jakub Jański proponuje nam nowatorskie podejście do prozy Iwaszkiewicza i porzucenie porządku chronologicznego na rzecz wymieszania oraz „de-montażu” tekstów. Jego celem jest również próba odczytania tej prozy językiem postmodernistów oraz feministek drugiej połowy XX wieku. Jański deklaruje, że będzie czytał Iwaszkiewicza „Krsitewą, Kitlińskim, Kłosińską, Kalagą, Barthes’em, Lacanem” i dodaje, że w jego przekonaniu

[...] tekst pulsuje pragnieniem/pożądaniem. Nie referencja tekstu jest tutaj ważna, lecz rozmnażanie się znaczeń, nieograniczona produktywność samego znaczącego, nigdy niewyczerpanego; nie lektura linerana, ale wertykalna, nurkująca śladem brzmień, niedopowiedzeń, językowych defektów, przejęzyczeń, pomyłek i nielogiczności¹.

Feministyczno-postmodernistyczne odczytanie Iwaszkiewicza ma na celu „wejście” do jego utworów i „wtargnięcie” do nich przemocą dzięki językowi, który nie jest już jednoznaczny, ale pełen nieodkrytych zakamarków oraz seksualnych

¹ J. Jański, *Pachnieć jak ciało. Proza Jarosława Iwaszkiewicza w ujęciu „écriture féminine” oraz teorii „gender” i „queer”*, Kraków 2009, s. 36.

i tekstualnych warstw. Autor proponuje ponadto odczytanie Iwaszkiewicza przez pryzmat studiów *queer* i *gender*, które otwarły literaturę na nieheteroseksualne aspekty seksualności człowieka.

DEKONSTRUKCJA I CIAŁO

W 1968 roku w teorii literatury miał miejsce „przewrót Kopernikański”, po którym, jak pisze Jański, „tekst zaczął powoli wymykać się z rąk autorów”². Mowa o postmodernistycznym zwrocie, który dokonał się dzięki wydaniu takich prac, jak *Différance* Jacques’a Derridy, *Drame, Poème, Roman* Rolanda Barthes’a oraz *Dystans, aspekt, źródło* Michela Foucaulta.

Rewolucyjne postulaty zawarte w tych podręcznikach postmodernizmu doprowadziły między innymi do kryzysu teorii znaku: odtąd istnieje on tylko jako uwidoczniony w piśmie, natomiast mowę charakteryzuje prawdziwość, całościowość, spójność oraz jasność. Postmodernizm doprowadził zatem do ponownego zapisania świata za pomocą odwartościowanych znaków. Pismo, tworzone przez tak rozumiane znaki, stanowi nową siłę krytyczną, zaczyna mówić własnym „językiem”, zwracając się w kierunku dzieł, które rozbijają dotychczasowe kanony literackie wraz z tradycyjną kategorią *mimesis*.

Według Jańskiego każdy tekst składający się ze zdekonstruowanych znaków domaga się nadania mu sensów. Sensy te nadawać może odbiorca, nadawca, narrator, postać literacka. Żądanie sensu jest zaproszeniem dla odbiorcy, który sprawia, że tekst staje się tekstem „u-podmiot-owionym”, bowiem podmiot zostaje wpłątany w sieć interpretacji i sam staje się tekstem. W postmodernistycznym ujęciu proza Iwaszkiewicza zostaje potraktowana jako ciało, ponieważ podmiot wpłątany w tekst tworzy z nim ostatecznie jeden organizm. Tekst/ciało ocieka seksualnością i erotyzmem i zupełnie inaczej zachowuje się widziane okiem mężczyzny, a inaczej z perspektywy kobiety, przemawiając zawsze „tylko do mnie”: mnie jako mężczyzny lub mnie jako kobiety. Innymi słowy, proza ta spogląda na czytelnika w sposób pożądliwy, zapraszając do wyrafinowanej, erotycznej gry, polegającej na nadawaniu unikalnych sensów. Ten intymny kontakt z dziełem możliwy jest tylko dzięki postmodernistycznej dekonstrukcji, która otwiera tekst, pozwala wnikać w jego strukturę i umieścić w nim cząstkę „swojej własnej krytycznej osobowości”³.

Jański podkreśla, że w książce *Pachnieć jak ciało* wskazał na te części ciała tekstu, które chciały przemówić tylko do niego. Zgodnie z teorią postmodernizmu jego wizja twórczości Iwaszkiewicza jest jednym z możliwych ko-

² Ibidem, s. 11.

³ Ibidem, s. 197.

mentarzy, jest kolejną „małą narracją”, która rodzi się z pożądania i wnika w tekst/ciało, eksplorując je i nadając mu nowe sensy.

„TRÓJGŁOWY POTWÓR Z FRANCJI”

Zdobyczą *écriture féminine* – literatury feministycznej – było uczynienie tekstu nie tylko cielesnym (proces ten to wynik przede wszystkim postmodernistycznej dekonstrukcji), ale także płciowym. Jański odczytuje prozę Iwaszkiewicza przez pryzmat twórczości feministek „drugiej fali” (lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XX wieku), owego „trójgłowego potwora z Francji”⁴ – Luce Irigaray, Julii Kristevej oraz Hélène Cixous.

Celem Luce Irigaray było przełamanie patriarchalnego dyskursu i ustalenie nowej więzi kobiety z tekstem. Stosując męski styl pisarski, autorka ta zde-maskowała to, co miało uchodzić za niewidoczne: ciało, seksualność oraz emocjonalność podmiotów innych niż heteroseksualny mężczyzna. Twórczość Irigaray otwarła drogę do nieskrępowanej interpretacji prozy Iwaszkiewicza, która swobodnie eksponuje cielesność, płciowość i seksualność, nie tylko kobiet, lecz także mniejszości nieheteroseksualnych.

Julia Kristeva wprowadziła pojęcie intertekstualności, które najlepiej charakteryzują rzeczowniki: „Mnogość, mozaika, dialogiczność, otwartość, płynność, dynamika, ruch, polifonia”⁵, a które w tekście jest zaproszeniem do intymnego czytania, do otwarcia się na Innego, na jego odmienną płciowość. Intertekstualność prozy Iwaszkiewicza to według Jańskiego próba zdefiniowania rozmytego w tekście podmiotu, który coraz częściej okazuje się skupiać w sobie także pierwiastki *queer*. Jański uważa, że Iwaszkiewiczowski podmiot, wyłaniający się z nałożonych na siebie tekstów i warstw znaczeniowych, skłania odbiorcę do otwarcia się na odmienny typ seksualności, pozostawiony dotychczas na uboczu twórczości literackiej.

Wkład Hélène Cixous to przede wszystkim nowe spojrzenie na podmiot kobiecy jako ten, który daje siebie w piśmie i nie implikuje przymusu wymiany, w przeciwieństwie do podmiotu męskiego, zawsze roszczeniowego. Bezinteresowne oddawanie swojej kobiecości w literaturze jest rodzajem twórczej, wolnej kreacji kobiety, która nosi w sobie załączki rewolucji, zdolnej odwrócić dotychczasowy porządek literatury. Dzięki twórczości Cixous, jak zdaje się twierdzić Jański, możemy spojrzeć na prozę Iwaszkiewicza jako przełomową w tym sensie, że wprowadzając silne wątki erotyzmu, cielesności oraz miłości homoseksualnej, jest ona nowatorska, wyzwolona i co za tym idzie literacko rewolucyjna.

⁴ Ibidem, s. 20.

⁵ Ibidem, s. 29.

Jański zauważa przede wszystkim, że

Écriture *féminine*, owo stygmatyczne kobiece pisanie dążyło do rozbicia koncepcji męskiego pióra – *Fallusa*. Zaczęto odczytywać fallogocentryzm „[...] jako ukrytą u podstaw kultury uniwersalizację tego, co męskie, stłumienie kobiecego głosu, reprezentacji, istnienia”⁶.

Kobiecość, cielesność i płciowość, a także, w dalszej perspektywie, cała sfera *queer*, były do czasów narodzin dojrzałego feminizmu zepchnięte na margines, zdegradowane i wyłączone poza nawias dominujących „wielkich narracji”. Współistnienie literatury feministycznej i teorii postmodernistycznych pozwoliło na wyzwolenie kobiecości oraz homoseksualności, rozpisanie ich na „małe narracje” oraz zdekonstruowanie „fallogocentrycznego” świata.

Kobiece pisanie pozwoliło także na afirmację pozytywnej kobiecej podmiotowości, dowartościowanie ciała i płci żeńskiej, a także przypisanie płciowości tekstom literackim. Jański charakteryzuje zatem nie tylko wkład, jaki francuskie feministki miały w proces emancypacji kobiet w ogóle, ale także jego niebagatelne znaczenie dla rozwoju studiów *queer* oraz *gender*. Literatura feministyczna stanowiła również część projektu „ucieleśniania” dzieła literackiego i pozwoliła Jańskiemu na nowatorskie, „cielesne” odczytanie prozy Iwaszkiewicza.

SEKSUALNOŚĆ PROZY IWASZKIEWICZA

Jański dokonuje feministyczno-postmodernistycznego demontażu prozy Iwaszkiewicza zgodnie z czterema regułami w relacji dzieło – teoria. Po pierwsze, zauważa, że twórczość, której ostatecznym wynikiem jest dzieło jako artefakt, nie stanowi działalności „niewinnej”. Wręcz przeciwnie: każda twórczość artystyczna naznaczona jest seksualnością i erotyzmem. Dlatego też sztuka jest aktem podmiotowym, autorskie „ja” z całą swoją cielesnością zostaje w niej ujawnione i niejednokrotnie celowo zhiperbolizowane. Jański unika jednak tradycyjnego, psychologizującego podejścia interpretacyjnego. Wyczytanie z dzieł Iwaszkiewicza owego autorskiego „ja” odbywa się za pomocą wprowadzenia hypologii tekstu (z gr. *hypo* – pajęczyna), terminu używanego przez Barthes’a w znaczeniu „«snucia» znaczeń zgodnie z logiką symbolu i asocjacji, tworzenia nowych znaczeń i opłatania nimi zarówno siebie, jak i podmiotów w tekście”⁷.

⁶ Ibidem, s. 21.

⁷ Ibidem, s. 37.

Trzecią regułą, na której opiera się Jański, jest przekonanie, że dzieło zawsze w jakiś sposób reinterpretuje sytuację zastaną. Dzieło jest osadzone głęboko w tradycji, nawet kiedy tę tradycję usiłuje przełamać. Twórczość artystyczna nie znosi kulturowej próżni, zakorzenienie w kulturze jest warunkiem *sine qua non* działalności artystycznej. Po czwarte, sztuka jest zawsze miejscem intymnego spotkania czytelnika z tekstem. Sztuka jest alkwą, w której dochodzi do unikalnej i magicznej relacji między odbiorcą a dziełem, i co za tym idzie do naznaczonego erotyzmem, pośredniego spotkania między odbiorcą a twórcą.

Zgodnie z czterema wyznacznikami autor poszukuje silnie zakorzenionej seksualności w prozie Iwaszkiewicza, która przybiera różne formy, zależne od męskiego i kobiecego punktu widzenia. W części pierwszej, ze względu na orientację seksualną samego Iwaszkiewicza, poszukuje granic homotekstu oraz punktów granicznych regulujących tożsamość homoseksualną. Część druga, odwołując się do posmodernistycznego pojęcia różnicy, wpisuje się w nurt studiów *gender* i *queer*, będąc głosem w dyskusji o granicach płci biologicznej i kulturowej. W części tej autor skupia się na opowiadaniu Iwaszkiewicza *Ucieczka do Bagdadu*, które wpisując się w nurt *ars erotica*, przedstawia homoseksualną miłość pomiędzy wasalem i panem przez pryzmat scentralizowanego, męskiego widzenia. Ten męski punkt widzenia zostaje poddany analizie w rozdziale trzecim, gdzie Jański podejmuje próbę przedstawienia mechanizmów rządzących męskim polem widzenia. W ramach kontrastu ostatnia część książki zatytułowana jest *Cielesne oko kobiety*. Autor stara się w niej zarysować „rozhisteryzowane i cielesne”⁸ granice widzenia kobiety.

ZAPROSZENIE

Triada: nadawca – komunikat (tekst) – odbiorca (rozumiany esencjalnie), opatrzona dodatkowo sztywnymi ramami psychologizujących interpretacji, krępowała ciało tekstu. Krępowała także prozę Iwaszkiewicza. Monopol na interpretację wiązał się także z tłumieniem czy wykluczaniem wielkich „niewygodnych/nieobecnych”⁹ literatury: ciała, kobiety, homoseksualisty. Odczytanie twórczości Iwaszkiewicza językiem postmodernistów, literatury feministycznej oraz teorii *gender* i *queer* pozwala na dowartościowanie owych nieobecnych i uczynienie lektury jego prozy intymnym spotkaniem ze światem pełnym namiętności, pożądania, wieloznaczności i niepokoju.

Pachnieć jak ciało Jańskiego jest zaproszeniem do naznaczonej seksualnością i erotyzmem tekstualnej gry, która ma miejsce w świecie Iwaszkiewicza.

⁸ Ibidem, s. 37.

⁹ Ibidem, s. 34.

Jański nie ujawnia jednak, co dokładnie czeka na nas w tej niezwyklej grze. Nie może tego zrobić. Gra jest bowiem zawsze nasza, unikalna i na tyle intymna, że całkowicie niedostępna dla innych podmiotów. Ciało tekstu ukaże nam się tylko w takim stopniu, w jakim będzie „chciało” do nas przemówić. Na pewno jednak warto spróbować.

INFORMACJE O AUTORACH

Elżbieta Binczycka – doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, komparatystka, studentka religioznawstwa na Wydziale Filozoficznym UJ. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą związków religii i kolonializmu we współczesnej powieści światowej.

Rafał Mazur – magister filozofii, doktorant w Zakładzie Filozofii Kultury na Wydziale Filozoficznym UJ. W pracy badawczej zajmuje się rekonstrukcją daoistycznych podstaw filozoficznych strategii działania stosowanych w praktyce artystycznej kręgu *wenren* – konfucjańskich filozofów-urzędników. Poza uczelnią zajmuje się swobodną improwizacją w muzyce współczesnej.

Magdalena Luder (z d. Szynclarewicz) – historyk sztuki, doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pod kierunkiem prof. dra hab. Piotra Krasnego przygotowuje rozprawę doktorską o Gabrieli Sławińskim – późnobarokowym malarzu w służbie Kościoła i Cerkwi, czynnym w drugiej połowie XVIII wieku. Zainteresowania badawcze: malarstwo cerkiewne w Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym.

Aleksander Kopka – doktorant na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania naukowe: współczesna filozofia francuska, w szczególności myśl Jacques’a Derridy, oraz językoznawstwo i problematyka translatorska w dziedzinie literatury.

Aneta Kwiatek – doktorantka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Katarzyna Michałkiewicz - absolwentka Komparatystyki na Wydziale Polonistyki oraz Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Doktorantka Katedry Historii Literatury Polskiej XX wieku UJ, gdzie pod kierunkiem prof. dra hab. Wojciecha Ligęzy przygotowuje rozprawę pt. *Alpy i Tatry. Z dziejów przedstawiania gór w literaturze XIX i XX wieku – studium porównawcze*. Stypendystka Scientific Exchange Programme Sciex-NMSch, w ramach którego przeprowadziła badania dotyczące literatury o Alpach na Uniwersytecie Neuchâtel w Szwajcarii.

Jadwiga Romanowska – doktorantka w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego. W swojej pracy badawczej zajmuje się

głównie zagadnieniami transkulturowości, semantyki tańca, a także flamenco.

Gabriela D u d e k – studentka IV roku studiów doktoranckich na Wydziale Filologicznym UJ o specjalizacji językoznawczej. Ukończyła filologię rosyjską w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską pt. *Modalność epistemiczna jako strategia argumentacyjna w tekstach reprezentujących współczesny rosyjski dyskurs polityczny* pod kierunkiem dr hab. Doroty Szumskiej.

Dorota M a l i n a – doktorantka na Wydziale Filologicznym UJ, specjalność: przekładoznawstwo.

Natalia M i c h n a – magister filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwentka Instytutu Cervantesa w Krakowie. Zainteresowania: filozofia hiszpańska, filozofia sztuki, estetyka, historia sztuki, literatura iberoamerykańska.

